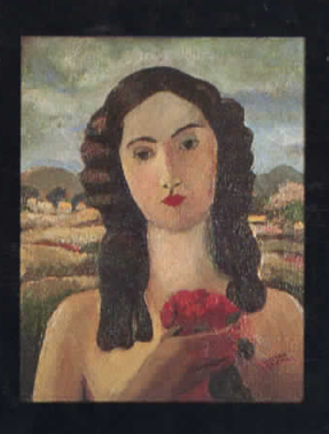



DE OLLER A LOS CUARENTA: LA PINTURA EN PUERTO RICO DE 1898 A 1948

EL FIRST FEDERAL SAVINGS BANK PRESENTA

DE OLLER A LOS CUARENTA: LA PINTURA EN PUERTO RICO DE 1898 A 1948



QUINTA EXPOSICION ANUAL DE ARTE PUERTORRIQUEÑO CONMEMORANDO EL CUARENTA ANIVERSARIO DEL FIRST FEDERAL SAVINGS BANK ORGANIZADA POR EL MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO RECINTO DE RIO PIEDRAS

3 DE DICIEMBRE DE 1988 AL 28 DE FEBRERO DE 1989

Fotos Portada

Julio T. Martínez, *El Genio del Ingenio*, 1910

Oscar Colón Delgado, *Paisaje con Bohío*, 1916

Luisina Ordoñez, *Retrato de Elía*, 1947

Miguel Pou, *La Promesa*, 1928

Francisco Oller, *William H. Hunt*, 1901

CONTENIDO

MENSAJE

Es con particular orgullo que el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico presenta al público puertorriqueño la exhibición *De Oller a los Cuarenta: La Pintura en Puerto Rico de 1898-1948.*

Esta muestra, organizada por el equipo de nuestro Museo de Antropología, Historia y Arte recoge por primera vez el panorama de la producción pictórica puertorriqueña de las primeras cinco décadas de este siglo. Las obras que componen esta exhibición son testimonio de uno de los períodos más difíciles del quehacer artístico puertorriqueño, y permanecen como evidencia elocuente del tesón y la dedicación de los primeros maestros de la pintura moderna en Puerto Rico: Francisco Oller, Don Miguel Pou, Oscar Colón Delgado, Julio Tomás Martínez, Juan Rosado, entre otros.

Al rescatar y presentar la producción artística de este período en una exhibición de esta naturaleza, la Universidad continúa la crucial función de brindar apoyo y difundir la obra de nuestros artistas. Desde la década del 1920 la Universidad dejó sentir su presencia para señalar que, aún dentro de las limitaciones que nos pretendían acorralar, nuestros artistas producían y se superaban, ayudando así a Puerto Rico a adelantar, ascender y prevalecer. A partir de aquellos años la Universidad fue el Centro para la organización de las más importantes exhibiciones de arte puertorriqueño. Igualmente, sus salas fueron la sede donde miles de puertorriqueños conocerían por primera vez la obra de importantes maestros de la pintura de Europa, México, y los Estados Unidos.

Desde esa perspectiva nos corresponde hacer un reconocimiento aquí a la labor realizada por las dintinguidos profesores, Concha Meléndez, Doña Margot Arce de Vázquez, Profesor Dr. Osiris Delgado así como por Muna Lee y Walt Dehner a cuya visión y dedicación se debe el logro de conservar y divulgar gran parte de este legado histórico y cultural del pueblo puertorriqueño.

Agradecemos también la siempre generosa aportación del First Federal Savings Bank, sin cuyo respaldo esta exhibición y la labor de rescate histórico que la misma conlleva no hubiera podido realizarse. A la Hermandad de Artistas Gráficos, le damos las gracias por la iniciativa qe dió origen a esta muestra y su constante apoyo en la realización de la misma. Igualmente, agradecemos a los coleccionistas y artistas que prestaron obras a la exhibición, el que hayan accedido a compartirlas con nosotros para beneficio del público puertorriqueño.

Con esta excelente muestra de pintura puertorriqueña reafirmamos nuestro compromiso de seguir promoviendo el rescate y difusión de los mejores valores del arte y la cultura puertorriqueña.

Dr. Juan R. Fernández
Rector
Recinto de Río Piedras

Exposiciones Anuales de Arte Puertorriqueño del First Federal Savings Bank

Fragmentos de lo Cotidiano

Galería del First Federa Saving Bank, Viejo San Juan

19 de Febrero al 1ro. de marzo de 1985.

Pintura y Gráfica de los Años 50

Organizada por la Hermandad de Artistas Gráficos

en colaboración con el Instituto de Cultura Puertorriqueña

- Museo del Arsenal de la Puntilla, San Juan
  15 de noviembre de 1985 al 31 de enero de 1986.

La Xilografía en Puerto Rico (1950-1986)

Organizada por el Museo de la Universidad de Puerto Rico

Recinto de Río Piedras

- Museo de la Universidad de Puerto Rico
  Recinto de Río Piedras
  14 de noviembre de 1986 al 23 de enero de 1987
- Salas Nacionales de Exhibiciones
  Buenos Aires, Argentina
  14-28 de agosto de 1987
- Galería Nacional de Arte Moderno
  Santo Domingo, Rep. Dominicana
  29 de octubre al 29 de noviembre de 1987

La Estampa Serigráfica: Cuatro Décadas

- Museo de la Universidad de Puerto Rico
  Recinto de Río Piedras
  13 de noviembre de 1987 al 31 de enero de 1988
- Museo de las Casas Reales
  Santo Domingo, Rep. Dominicana
  21 de marzo al 13 de mayo de 1988
- Museo del Barrio
  New York
  16 de diciembre de 1988 al 28 de febrero de 1989

De Oller a los Cuarenta: Pintura en Puerto Rico: 1898-1948

- Museo de la Universidad de Puerto Rico
  Recinto de Río Piedras
  3 de diciembre de 1988 al 28 de febrero de 1989



A nombre de la Junta de Directores del First Federal Savings Bank, de su equipo gerencial, y de todos sus mil empleados me complace expresar la gran satisfacción que representa para el Banco, en cumplimiento de sus responsabilidades como ciudadano corporativo y en reiteración de su compromiso de apoyar las artes plásticas en Puerto Rico, el presentar esta Quinta Exposición Anual de Arte titulada *De Oller a los Cuarenta: La Pintura en Puerto Rico de 1898-1948*, constituye una de las principales actividades conmemorativas del 40 Aniversario del First Federal, actividad con la cual nos honramos al homenajear nuevamente a los exponentes de nuestras artes plásticas, a la vez que reciprocamos como corresponde el valioso patrocinio del pueblo puertorriqueño, a cuyo calor y estímulo nos hemos desarrollado sirviéndole durante estos cuarenta años.

También reconocemos la valiosa aportación que hace el Museo de la Universidad de Puerto Rico al entendimiento del desarrollo de nuestra plástica al haberse envuelto su personal en forma tan entusiasta y dedicada en la organización de una exposición como ésta, que ha requerido de su parte una extensa y cuidadosa labor de investigación, de identificación y de documentación que resulta en el rescate para nuestra conciencia, identidad y disfrute de una labor artística poco conocida y en el mejor entendimiento del momento que constituye la etapa de forjación de la tradición de la pintura puertorriqueña. Fue durante ese período que los artistas puertorriqueños intentaron sobrepasar limitaciones que prevalecían en el medio artístico en Puerto Rico, con el propósito de dar forma concreta — como lo comprueba la muestra que forma esta exposición — al proyecto de creación de una pintura verdaderamente nuestra. Esa trayectoria de la plástica puertorriqueña, anuncia y perfila ya durante las cuatro décadas anteriores la dramática eclosión creativa de los cincuenta, época y obra que presentáramos en nuestra Segunda Exposición Anual de Arte Puertorriqueño, en 1985, organizada por la Hermandad de Artistas Gráficos, en colaboración con el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Junto a esa exposición, que tituláramos *Pintura y Gráfica de los Años 50, La Xilografía en Puerto Rico 1950-1986* y *La Estampa Serigráfica en Puerto Rico: Cuatro Décadas* , nos honramos en presentar ahora esta exposición de la pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948, como testimonio de nuestra forma particular como institución de apoyar las artes y sus exponentes, aportando a la investigación, a la documentación, a la divulgación y al disfrute de una de las más significativas expresiones de la creatividad de nuestro pueblo - su producción en las artes plásticas.

Mariano J. Mier

Presidente de la Junta de Directores y

Principal Funcionario Ejecutivo del

First Federal Savings Bank

PRESTATARIOS

Ateneo Puertorriqueño

Marina Cabrer

Familia Cadilla Sulsona

José Caso

Luisa Géigel de Gandía

Instituto de Cultura Puertorriqueña

Raúl Matos

Graciany Miranda Marchand

Mariela Miranda Recio

Museo de Arte de Ponce

Museo de la Universidad de Puerto Rico

Familia Ordoñez

Familia Paniagua Charbonnier

María Luisa Penne de Castillo

Familia Pérez González

Eugenia Josefina Santiago

Familia Tió Fernández

Alberto Torruella

CRÉDITOS

Flavia Marichal Lugo
Mari Carmen Ramírez
Curadoras

Norma Rosso
Coordinadora de Exposiciones

Teresa Briganti
Asistente de investigación

Mari Carmen Ramírez
Edición del catálogo

Mariela Portela
Mecanografía

Graf, Inc.
Diseño

Graficor
Tipografía y montaje

Jean Pierre Santoni
Diseño y montaje

Jesús E. Marrero
Fotografía

Jochi Melero
Antonio de Jesús, Museo de Arte de Ponce
Fotografías de Julio T. Martínez y
Colección Museo de Ponce

Trade Litho
Impresión

Universidad de Puerto Rico

Lcdo. Fernando Agrait
Presidente

Dr. Juan R. Fernández
Rector

Dr. Manuel Alvarado
Decano, Facultad de Humanidades

Mari Carmen Ramírez
Directora, Museo de Antropología,
Historia y Arte

Junta Asesora - Museo de Antropología,
Historia y Arte

Dr. Manuel Alvarado, Ex-Oficio
Mari Carmen Ramírez, Ex-Oficio
Dr. Guillermo Baralt
Sr. Roberto Bouret
Prof. Enrique García Gutiérrez
Prof. Gus Pantel
Sa. Lillia Planell
Sr. Amaury Rosa Silva
Sr. Joaquín Villamil



INTRODUCCION

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

La exhibición *De Oller a los Cuarenta: La Pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948* reúne por primera vez un panorama de la producción pictórica puertorriqueña de las primeras cinco décadas del presente siglo. Las serias limitaciones que afectaron al quehacer artístico durante este período, han hecho que la apreciación de los artistas y las obras que lo constituyeron haya quedado relegada a un plano inferior en la historiografía y el estudio de nuestras artes. De ahí que la presente exposición plantee la necesidad de revalorizar y analizar la producción artística de estos años desde una perspectiva crítica que tome en consideración la relación del arte y los artistas con la problemática política y social de Puerto Rico en la primera mitad del siglo.

Para el investigador y el estudioso de nuestra cultura y nuestras artes, estas cinco décadas se presentan como un período conflictivo donde se debatió la gestación de una conciencia y de un quehacer artístico nacional. No cabe duda de que a partir del 'trauma del '98' la preocupación principal de los artistas puertorriqueños fue la de conservar a toda costa los elementos de la puertorriqueñidad plasmándolos en los motivos y formas de un arte genuinamente nacional.

Hemos señalado en el ensayo introductorio de la muestra *Pintura Puertorriqueña: Entre Pasado y Presente*, cómo el proyecto de creación de un arte nacional que animó a esta generación de artistas representa un fenómeno único en el contexto del arte latinoamericano moderno. Junto a la exaltación de temas autóctonos, es patente en la obra de estos artistas, la ausencia de las innovaciones estéticas del modernismo

europeo, principalmente, el Impresionismo y el Cubismo francés que irrumpen en América Latina a partir de 1910, a favor de un lenguaje estético inspirado en el realismo francés decimonónico.

En la mayoría de los países latinoamericanos, la consecución de la Independencia política propició el surgimiento de movimientos nacionales de arte y el establecimiento de una incipiente infraestructura de apoyo y promoción a la labor plástica, respaldada por los intereses hegemónicos de la nuevas burguesías nacionales. En cada instancia, el proyecto de creación de un arte nacional se dió a la par de los intentos de modernización de los países latinoamericanos. De aquí que los artistas latinoamericanos buscaran producir un arte propio partiendo de los motivos y temas de su historia y su medio-ambiente, y adaptándolos al lenguaje formal de los movimientos de vanguardia europeos. En cada caso, el arte nacional de los países latinoamericanos se abrió a los estilos y formas de los principales centros artísticos de Europa, buscando de esta manera proyectarse y afirmar su identidad propia dentro del amplio panorama de la cultura moderna occidental.

En Puerto Rico, sin embargo, ese proceso se vió truncado por la invasión norteamericana del '98 que derribó las aspiraciones hegemónicas de la incipiente burguesía isleña retardando a su vez la consolidación de una identidad nacional. Dentro de este contexto, la apertura formal e iconográfica que experimentaron las artes latinoamericanas del mismo período no se dió en Puerto Rico. En su lugar, las artes plásticas puertorriqueñas se "enconcharon" en una aparente actitud de rechazo a estilos y formas del exterior y una exaltación de la cultura "jíbara", cuya función no fue otra que resistir la penetración y asimilación de los valores de la cultura norteamericana. No pudiendo cumplir el objetivo de proyección de una imagen de identidad nacional, la pintura nacionalista puertorriqueña se instauró en baluarte y repositorio de la esencia y valores de la puertorriqueñidad amenazada. A nivel formal, esta actitud se tradujo en la preservación de un lenguaje artístico en gran medida anacrónico que tuvo la importante función de aglutinar los elementos de la identidad fragmentada para comunicarlos en forma sencilla, directa, y asequible a la inmensa mayoría de los puertorriqueños. Desde este punto de vista la preocupación de artistas como Don Miguel Pou, Oscar Colón Delgado, Juan Rosado, Ramón Frade y tantos otros, de representar el paisaje y los tipos de su medio-ambiente urbano y rural, está estrechamente vinculada con el objetivo de plasmar visualmente el rostro y la imagen de la puertorriqueñidad en ciernes.

Para el historiador del arte esta exhibición presenta una magnífica oportunidad para aprehender la complejidad y la riqueza que adquiere este fenómeno en Puerto Rico. Desde esta perspectiva, vale la pena apuntar brevemente algunos de los factores que definieron esta problemática en su momento y contribuyeron a plasmar su complejidad en nuestro medio.

Resalta de inmediato el esfuerzo de este grupo de artistas pioneros de forjar un arte nacional en un contexto que carecía de una tradición artística definida, donde los esfuerzos individuales no tuvieron una base concreta de apoyo colectivo, y las oportunidades para educarse y exponer su obra formalmente eran sumamente escasas. Tampoco se contaba con una tradición de patronato artístico auspiciado por la clase dirigente o con un mercado para la venta de obras de arte que facilitaran al artista los medios económicos para su subsistencia. A esto deben sumarse los factores de extrema pobreza material y económica de la inmensa mayoría del pueblo puertorriqueño; el alto índice de analfabetismo de la población isleña, que reducía a una pequeña élite el público receptor del arte culto; y el aislamiento experimentado por la sociedad en general a raíz de la invasión norteamericana, que se reflejó de manera prominente en la falta de contacto de la mayoría de nuestros artistas con las corrientes del exterior.

Dentro de este contexto, resulta significativo comparar el caso de los artistas plásticos con el de los escritores, ya que los últimos, tal y como señala José Antonio Torres Martinó en su contribución a este catálogo, sí entendieron el proyecto de creación de un arte nacional desde la perspectiva de la modernidad. Cabe preguntarnos las razones para esta discrepancia y los factores que influenciaron este aspecto del fenómeno en cuestión. No cabe duda de que la falta de una sólida tradición pictórica conjuntamente con la falta de museos y otras instituciones que facilitaran el estudio y la divulgación de las artes tuvo mucho que ver en este proceso.

Por otro lado, dentro del estatismo que caracteriza al período es posible discernir y caracterizar de manera esquemática dos etapas principales: 1) 1898-1930: Años de difícil transición de las instituciones y esquemas de la colonia española a las instituciones e infraes-

tructura colonial norteamericana. El plano político se caracteriza por los debates en torno a los derechos y estructuras del nuevo coloniaje, las luchas obreras sindicales en contra del capital extranjero y local, y el ausentismo de grandes intereses extranjeros que controlan la industria azucarera. En el plano cultural se da la introducción de modelos norteamericanos en la educación y el lenguaje; se ponen de moda los americanismos y los estilos de vestir norteamericanos. Continúa, sin embargo, la desidia y el abandono por parte de las autoridades oficiales de la enseñanza artística, la cual subsiste en base a talleres establecidos por maestros españoles y extranjeros. Esta etapa coincide con el deceso de Oller y los años de formación de los principales artistas de esta muestra: Miguel Pou, Oscar Colón Delgado, Julio T. Martínez, Juan A. Rosado, dos de los cuales, Pou y Martínez salen a cursar estudios en los Estados Unidos. Las estrechas limitaciones del quehacer artístico se evidencian en el hecho de que la mayor parte de los artistas de estas primeras cuatro décadas tienen que dedicarse a otros oficios para lograr su sustento.

2)1930 - 1948: En el plano político se da el auge del nacionalismo de Pedro Albizu Campos conjuntamente con la intensificación de las luchas del movimiento obrero y los efectos de la Depresión Económica. La burguesía nacional intenta reafirmar el proyecto político interrumpido en el '98 y se sientan las bases que habrán de llevar al establecimiento del Estado Libre Asociado. A nivel intelectual, son los años del intenso debate en torno al concepto de la nación puertorriqueña que se plasmó en los escritos seminales de Antonio Pedreira, Emilio Belaval y Tomás Blanco y que culmina de manera significativa en el Foro del Ateneo Puertorriqueño de 1940. Durante este período se dio el establecimiento de la Puerto Rico Relief Emergency Program (P.R.E.R.A.) a través de cuyos programas e influencia en el gobierno local se atienden en cierta medida las necesidades del sector artístico: se beca a artistas para estudiar en el exterior y se establecen escuelas y talleres de arte que serán los precursores del programa de la División de Educación a la Comunidad establecido en 1948. El período coincide con formación de los artistas de la generación del '40 y con el advenimiento a la Isla de tres artistas extranjeros - Walt Dehner, Alejandro Sánchez Felipe y Cristóbal Ruiz -que habrán de dejar su huella en la próxima generación de artistas jóvenes a través de su labor de educación y promoción artísticas.

En este marco cultural y político, los intentos de artistas puertorriqueños de separarse del proyecto nacionalista y la temática autóctona para experimentar con problemas de índole puramente estética o subjetiva se ven invariablemente limitados o frustrados por las limitaciones y contradicciones de la situación política y social que infunden al quehacer artístico con una responsabilidad moral. A partir del legado de Oller, nuestros artistas plásticos se sienten impelidos a responder a las necesidades de la sociedad puertorriqueña a través de su arte. Son pocos los pintores que como Julio T. Martínez logran combinar la búsqueda formal y expresiva con la temática política. El caso de este insigne pintor arecibeño merece especial reconsideración, por cuanto sus convicciones políticas a favor del asimilismo hicieron que su obra fuera relegado a un segundo término por los artistas e historiadores que defendían el nacionalismo artístico y cultural.

Por otro lado, en lo que respecta a la década de los treinta, no puede dejar de impresionarnos el cambio que se opera en en estos años a raíz de la depresión norteamericana y los programas de asistencia del gobierno norteamericano. No empese la ironía envuelta, hay que reconocer que sólo mediante la intervención del gobierno dominante se logra indirectamente mejorar la situación de las artes en Puerto Rico en ese momento. No es de extrañarnos que en ese momento surja un nuevo grupo de artistas, entre el que se destacan tres mujeres de gran talento, que respaldados por ayuda del gobierno salen a cursar estudios de pintura en el exterior. A su regreso, la influencia de este grupo se deja sentir en el ambiente artístico en la presencia de una nueva sensibilidad estilística y formal que deja su huella en la generación que le sigue. La precariedad de las condiciones para la producción artística en la Isla, sin embargo, continúan siendo las mismas y los esfuerzos de este destacado grupo de pintores se ven una vez más frustrados, llevándolos a abandonar la pintura para dedicarse a la educación o a otras profesiones que le brindaban oportunidades de subsistencia económica. Tal es el caso de Narciso Dobal, Luisa Géigel, Luisina Ordóñez, y María Luisa Penne de Castillo. En el caso de las mujeres artistas se evidencia un prejuicio hacia la temática de sus pinturas que induce en varios casos la anulación de sus carreras artísticas.

Por último, esta exhibición nos brinda la oportunidad de reflexionar desde una perspectiva histórica sobre el estado actual de las

artes plásticas en Puerto Rico. No hay duda de que en los últimos cuarenta años las artes han experimentado un desarrollo inusitado en la sociedad puertorriqueña que se evidencia en mayores oportunidades de educación y exhibición para nuestros artistas, un incipiente mercado artístico y nuevos espacios para la apreciación del arte pictórico y gráfico. No empese este crecimiento y los logros obtenidos en la forma de institución y oportunidades para los artistas, es preciso señalar la carencia aún hoy día de una política cultural definida que hace que la labor artística continúe en gran medida apoyada en los esfuerzos individuales y en el tesón y la dedicación de nuestros artistas. En ese sentido, los reclamos de artistas como Oscar Colón Delgado, Miguel Pou, Julio T. Martínez, Juan Rosado, y más recientemente José A. Torres Martinó a favor de Programas de apoyo y respaldo efectivo para los artistas, la creación de escuelas de arte, museos, siguen en teniendo eco y vigencia en nuestra situación actual. Cabe recordar al respecto las palabras de Trina Padilla de Sanz, la Hija del Caribe, al señalar en 1916 que sólo fomentando las artes en forma democrática "haremos más patria que con polémicas personales" o políticas.

Las obras y el material aquí recogido constituyen una rica fuente de investigación de donde proceder a plantearnos la problemática del arte y la sociedad puertorriqueña. Desde esta perspectiva confiamos en el valor de esta muestra para abrir campo al estudio y la investigación de este importante período de nuestro arte y nuestra historia.

Mari Carmen Ramírez

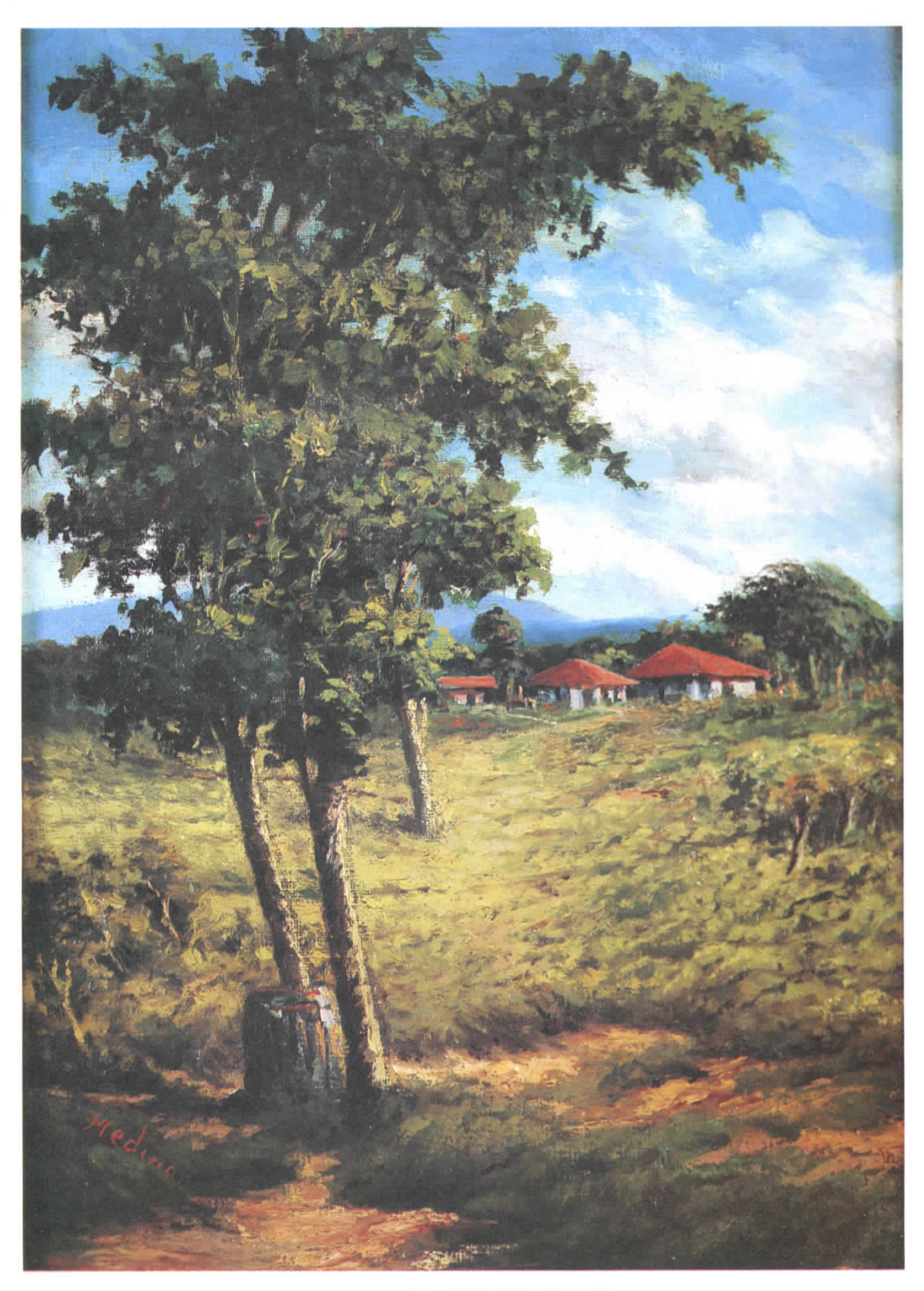
Directora, Museo de la Universidad



FRANCISCO OLLER, *WILLIAM H. HUNT*, 1901



MANUEL JORDÁN, *POBLADO EN FALDA DE LOMA,* S.F.



JULIO MEDINA, *PAISAJE CON TRES CASAS*, S.F.



JULIO T. MARTÍNEZ, *EL GENIO DEL INGENIO*, 1910



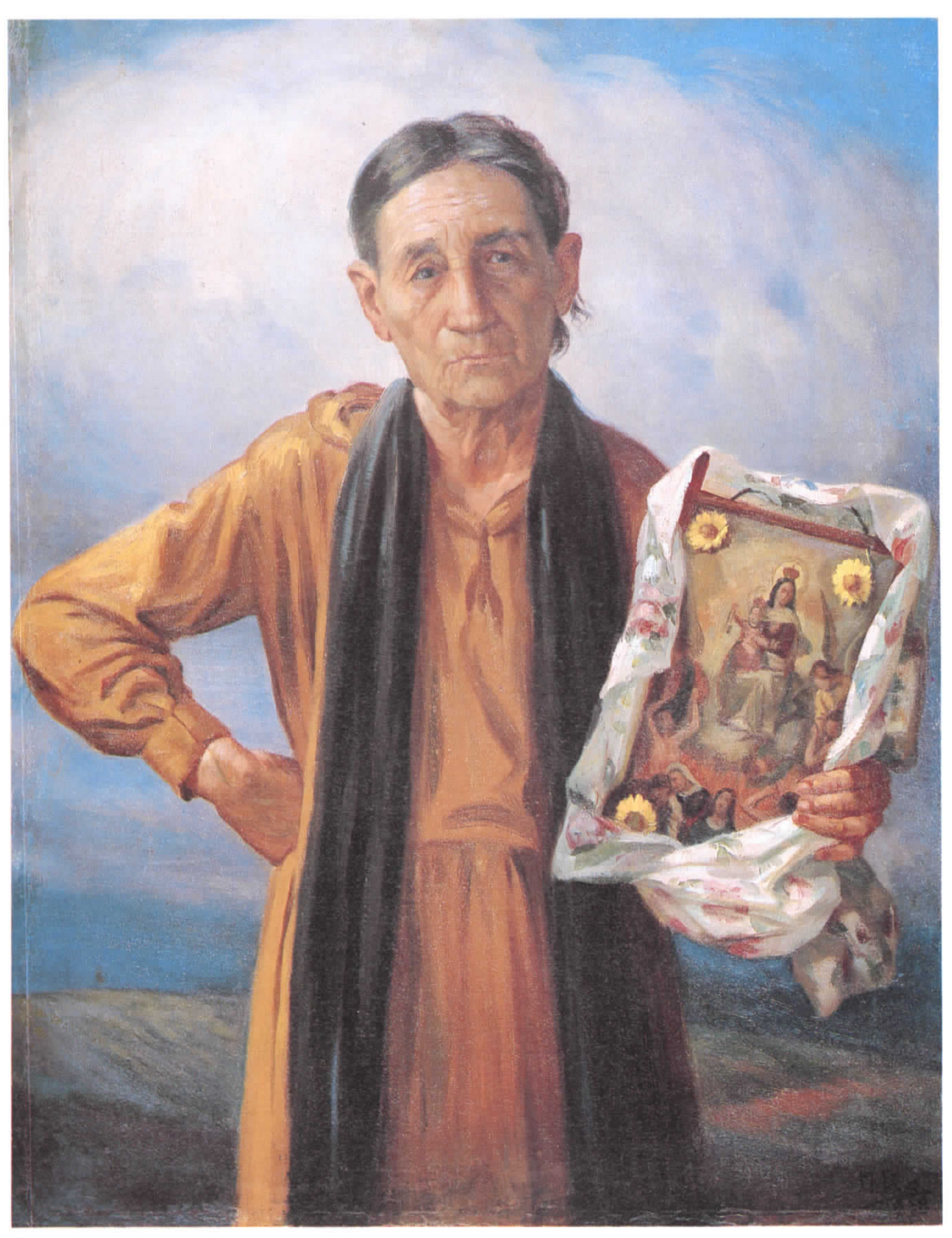
OSCAR COLÓN DELGADO, *LAVANDERAS*, 1916



OSCAR COLÓN DELGADO, *PAISAJE CON BOHÍO*, 1916



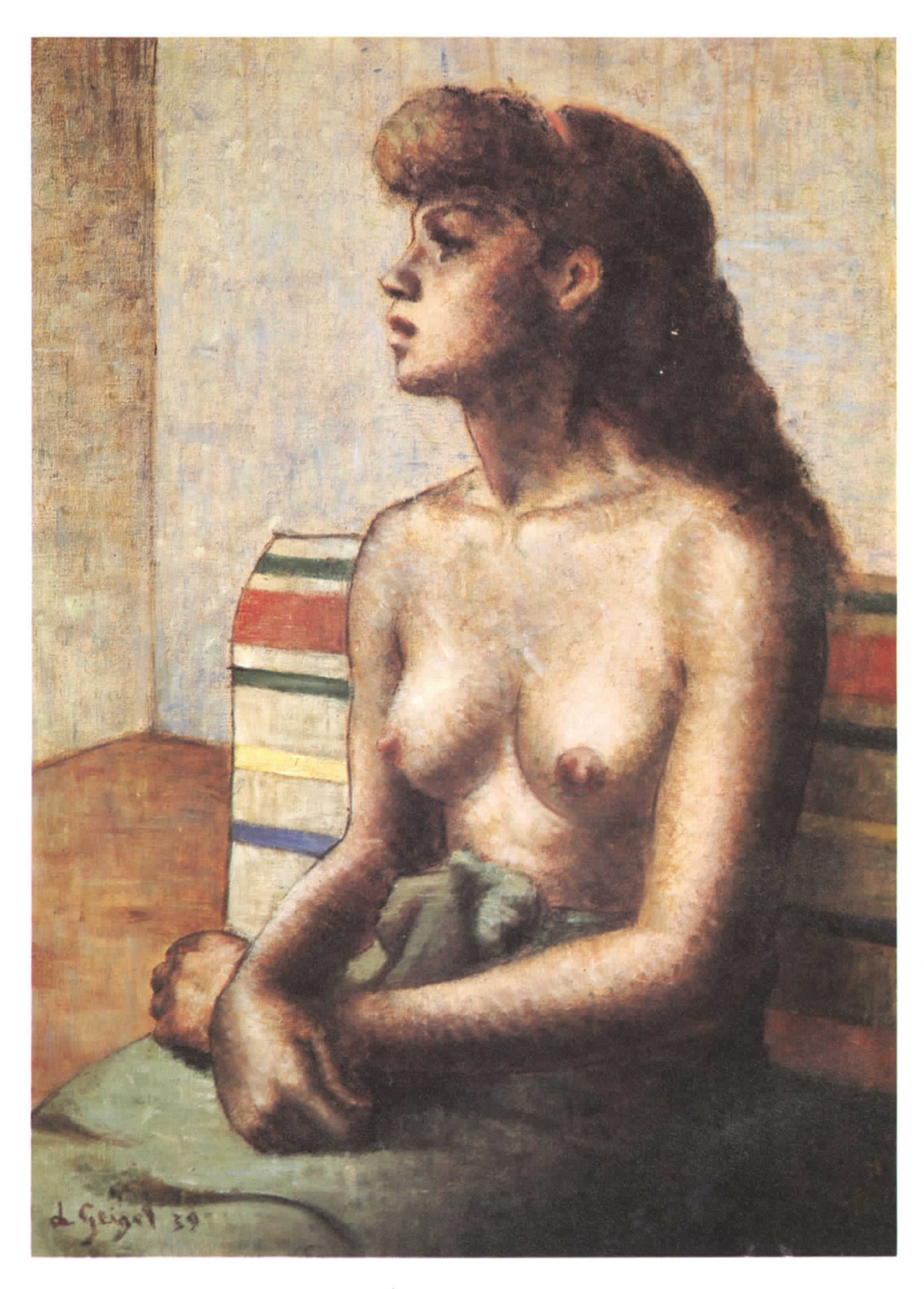
JULIO T. MARTÍNEZ, *LOS CASCAJEROS*, 1922



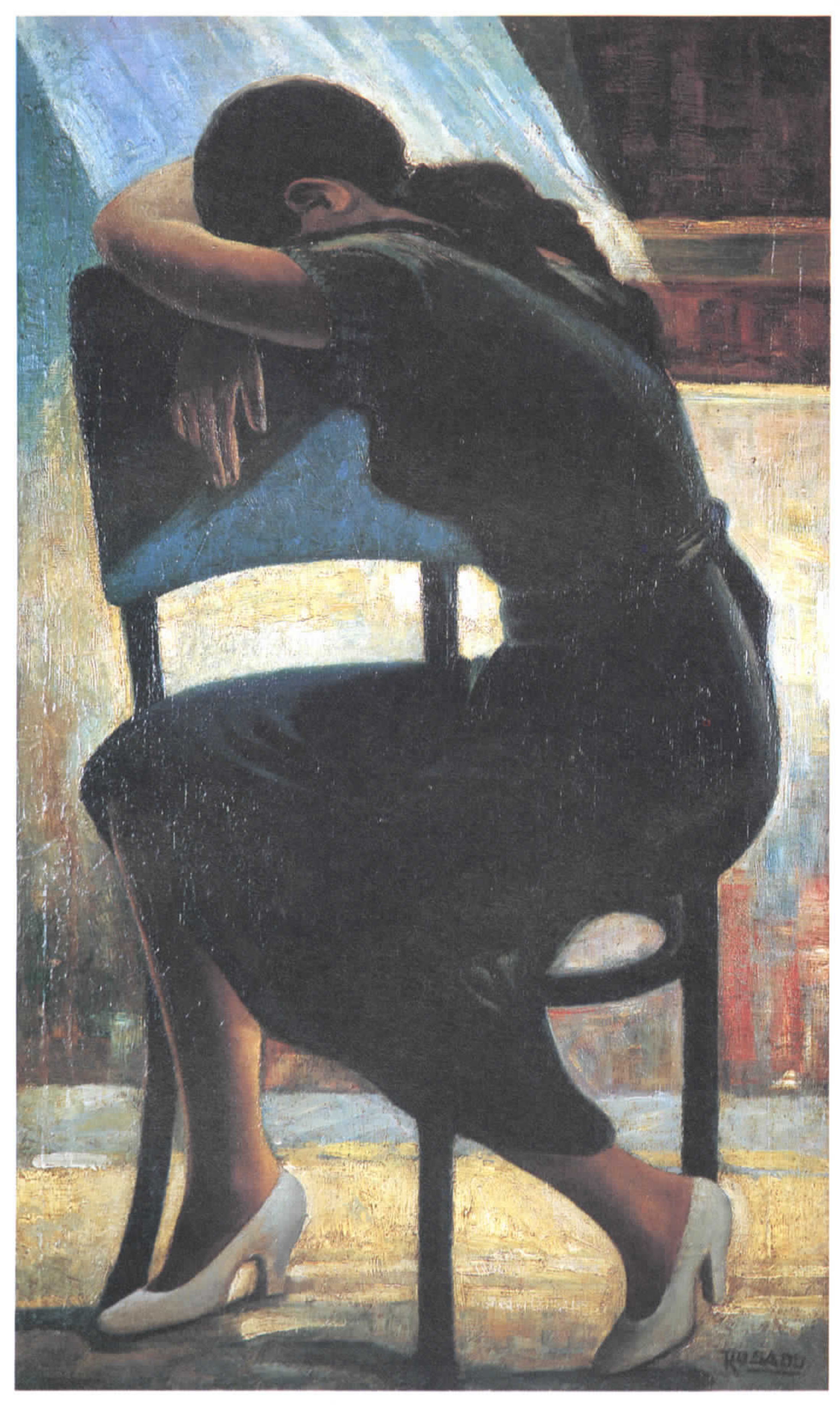
MIGUEL POU, *LA PROMESA*, 1928



JULIO T. MARTÍNEZ, *EL MANICOMIO*, 1936



LUISA GÉIGEL BRUNET, *DAYDREAM,* 1939



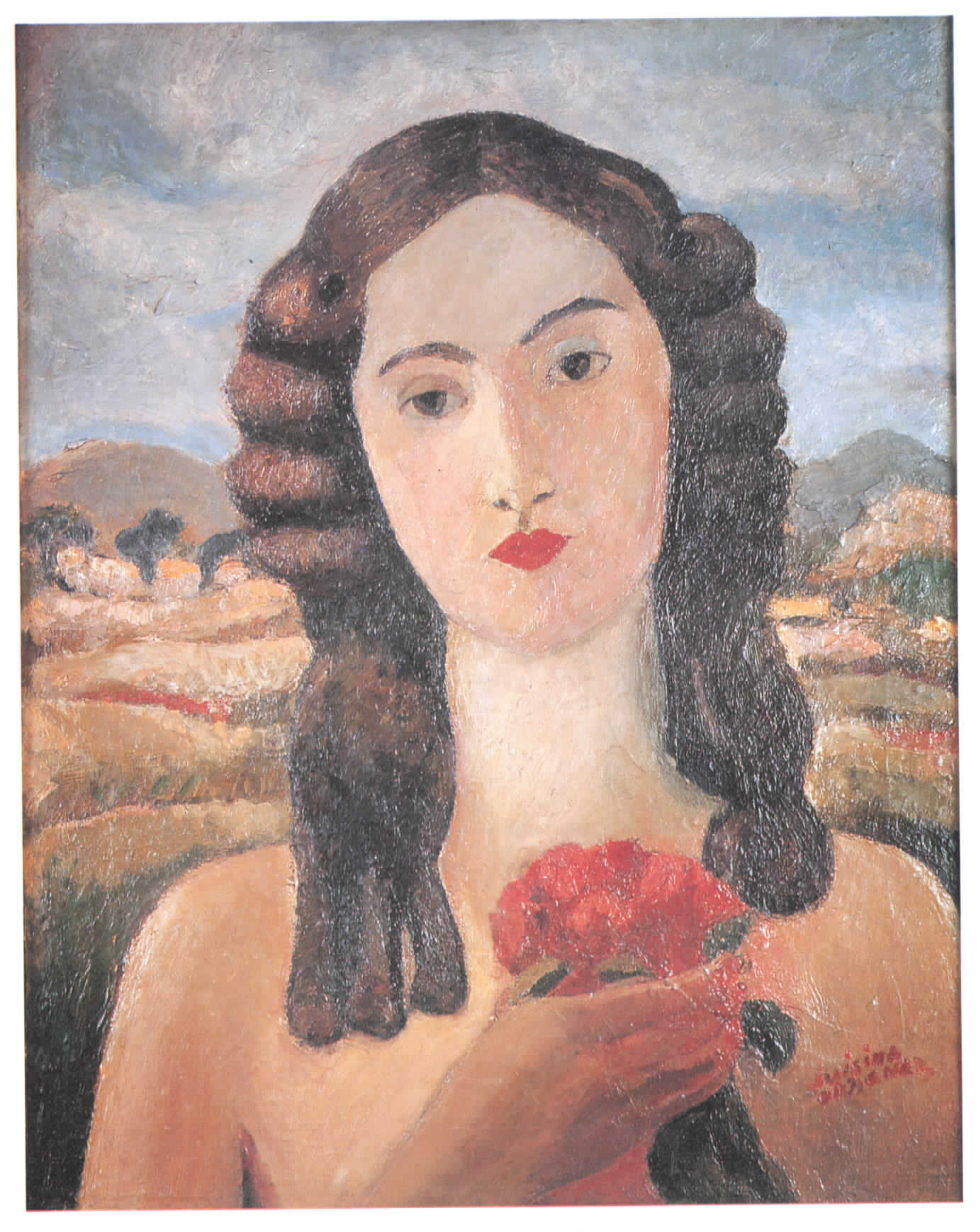
JUAN ROSADO, *DECEPCION*, 1933



JUAN ROSADO, *VENDEDOR DE CHINAS*, 1939



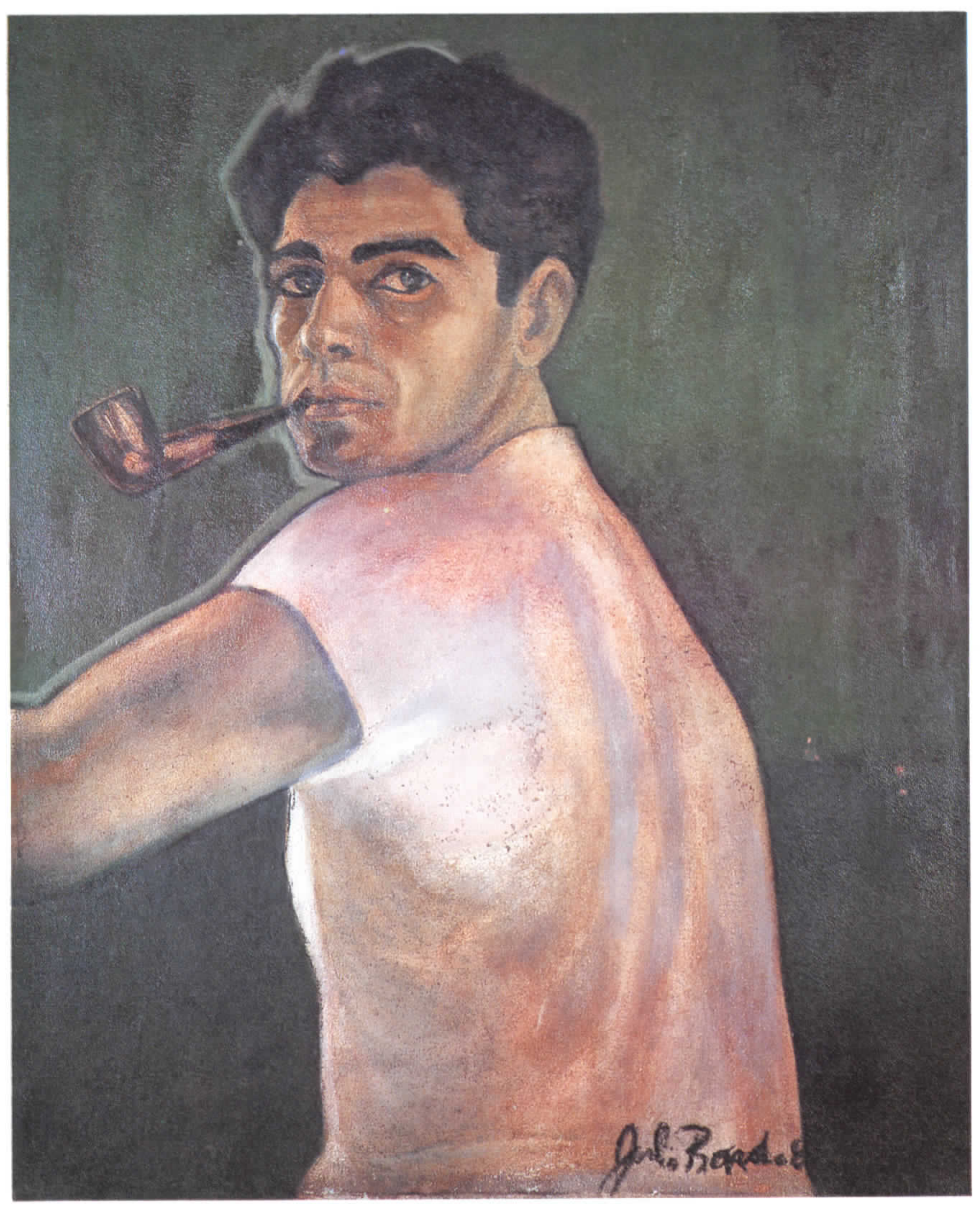
JUAN ROSADO, *PAISAJE DEL INTERIOR*, 1940



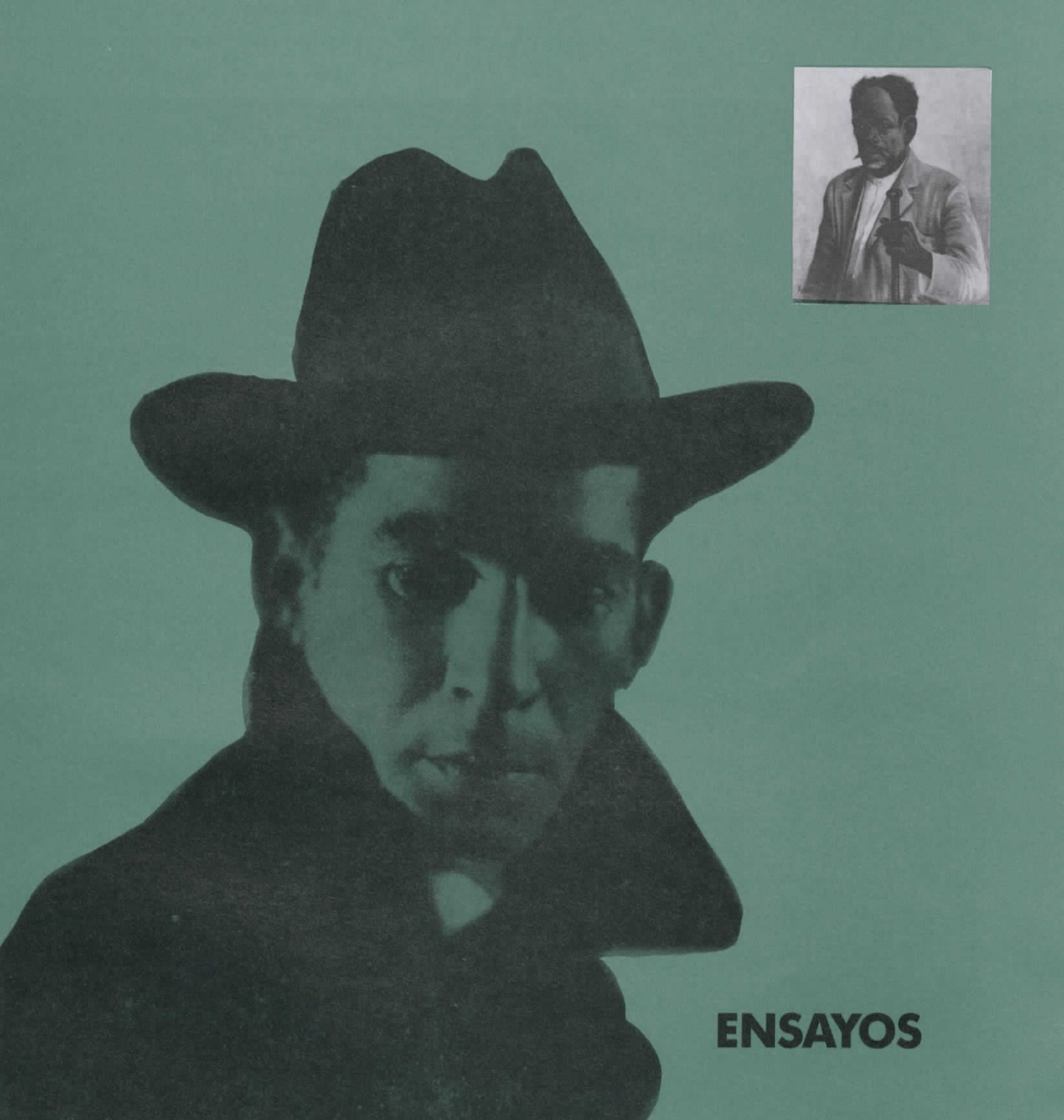
LUISINA ORDOÑEZ, *RETRATO DE ELÍA*, 1947



MIGUEL POU, *LAVANDERAS DEL RÍO PORTUGUÉS*, 1944



JULIO ROSADO DEL VALLE, *AUTORRETRATO*, 1944



ENSAYOS

NOTAS EN TORNO A LA PINTURA PUERTORRIQUEÑA DE OLLER A LOS CUARENTA

OSIRIS DELGADO

Una forma de enfocar los primeros cincuenta años del siglo veinte en lo que al arte pictórico en Puerto Rico se refiere es planteándose cómo evoluciona en ese lapso la relación significativa entre arte y patria, es decir, la interacción entre la tendencia a la depuración o reducción de la experiencia artística a su propia legalidad y la sujeción de la voluntad artística como expresión de los valores sociales que permean en la circunstacia histórica puertorriqueña.

En el siglo dieciocho, el arte en Puerto Rico se involucra genial e intuitivamente con José Campeche al espíritu de las formas europeas de la época; luego, los artistas que le siguen se mantendrán como ingenuos secuaces del idealismo y el romanticismo, pero en uno y otro caso radicalmente desarraigados de contenido telúrico.

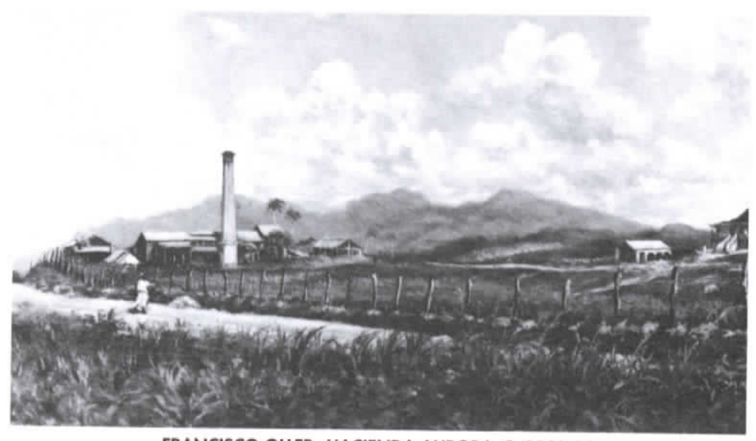
Será Oller en quien desde la segunda mitad del siglo diecinueve se manifestará la tónica que aflorará igualmente a lo largo de los primeros cincuenta años de nuestro siglo, es decir, la correlación entre el arte como tal y el arte como instrumento de afirmación e identidad patria.

Los pintores que cronológicamente siguen a Oller como Ramón Frade, Miguel Pou, Oscar Colón Delgado, López de Victoria, Juan E. Rosado y otros, responden a la misma necesidad aunque acusando las variantes del estado socio-político que experimenta la Isla. Asimismo, los de la generación que arbitrariamente se ha denominado como generación del 1940 y que incluye a Fran Cervoni, Félix Bonilla, Torres Martinó, Meléndez Contreras, Lorenzo Homar, Rosado del Valle, Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera, José Oliver, Epifanio Irizarry, Osiris

Delgado, Augusto Marín, Jorge Rechany, Antonio Maldonado, Bartolomé Mayol y otros, continuará desarrollando estas mismas inquietudes influenciados por la facilidad creciente de los viajes de estudio y su relación con pintores extranjeros llegados a la Isla como Alejandro Sánchez Felipe, Walt Dehner, Franz Howanietz y Cristóbal Ruiz. Esta generación es la base firme desde la que alzará vuelo el arte puertorriqueño de generaciones posteriores en las que se debatirán los Rodón, Hernández Cruz, Myrna Báez, Colón Morales, Noemí Ruiz, María Emilia Somoza, Wilfredo Chiesa, Lope Max y tantos otros, sin mayor compromiso en la mayoría de los casos que la necesidad de plasmar riqueza plástica con valor significativo.

Pero volvamos al punto de partida, a Oller, que es base y punta de lanza en los primeros diecisiete años del siglo veinte, últimos en que vive y trabaja. Es bien sabido que el viejo maestro le da la espalda al Impresionismo que ha ayudado a formular en la periferia de París por urgencias de orden humano. El grito de libertad que reclama su conciencia de hombre frente a la opresión ignominiosa que atenta contra la condición humana que percibe el artista en el Puerto Rico de entonces, hace que su arte se asiente sobre la tónica del problema social. Tuvo que regresar a Puerto Rico por imperativo de su arraigo patriótico-sentimental y sus ideas libertarias. Porque de eso se trata.

Es así que el tema fundamental de su *Velorio* es la libertad, la libertad que en última instancia tiene su esperanza en la muerte, aquella con la que sueña el negro mendigo sojuzgado por los prejuicios de la sociedad inmersa en una ignorancia que no posibilita la emancipación que añora. El negro Pablo es la conciencia del propio Oller que nos señala el valor de las cosas buenas que nos definen y caracterizan y que que es preciso rescatar.



FRANCISCO OLLER, *HACIENDA AURORA*, C. 1898-99

El viejo pintor también intenta rescatar nuestra personalidad en sus paisajes y bodegones y en la afirmación tipológica de sus personajes.

Ramón Frade, cuarenta y dos años menor que Oller, radicado en Cayey desde 1902 está hermanado al viejo maestro en el sentimiento patrio y el amor por el arte.

Hemos dicho en alguna ocasión que son muy pocos los que bajo circunstancias impuestas por un medio coercitivo, logran realizar una obra en que el ambiente adverso sea el resorte generador de obras dignas de consagración; ello queda reservado a los genios. Pero Frade, como Pou y otros, no presumen de serlo ni nosotros pretendemos que lo sean. Es así que desde la catapulta de una existencia local en que triunfa, al decir de don Tomás Blanco "la ingenuidad pueril, la garrulería vacua, el oportunismo acomodaticio y la patriotería indocumentada," nuestros pintores se aprestan a realizar una labor significativa.

Frade es parte de esa lucha entre las nuevas formas de expresión artística que reclama la revolución existencial de los tiempos modernos y las tendencias conservadoras. El está entre éstas pero no es un reaccionario ciego frente a la mirada renovadora, sino un inteligente opositor que, desde la trinchera del tradicionalismo formal ataca la superchería, contravierte la validez de algunas de las nuevas modalidades artísticas y admira la innovación que juzga razonable. El suyo no es pues un arte anquilosado en el pretérito histórico, sino un quehacer con antenas afincadas en la tradición, pero orientadas hacia los problemas del tiempo que le ha tocado vivir.

En Cayey, Frade pinta *El Pan Nuestro*, en el que concibe al jíbaro como icono emplazado en el altar de la montaña: hombre curtido por las jaldas, del que irradia un sentimiento de profunda humildad que se glorifica bajo la amplitud de un intenso cielo azul; símbolo de virtudes, vicisitudes y esperanzas de un pueblo. Es un cuadro significativamente concebido con matizaciones frescas y limpias, con acierto de dibujo y pinceladas firme a la vez que gráciles, lo cual sólo se logra cuando hay convicción absoluta de la verdad que plasma. Valga aclarar sin embargo que las virtudes pictóricas que tuvo



RAMON FRADE, *EL PAN NUESTRO*, C. 1905

esta obra las podemos captar, mejor que en la versión original algo desvirtuada que conserva el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en la pequeña réplica de la colección Font-Casalduc, en Santurce.

Frade pinta una y otra vez pequeños bodegones, floreros, estampas típicas y paisajes, muchas veces resueltos sobre papel y casi miniaturas, pero esos paisajes son algo más que meras estampas criollas. Son la captación visual y sentimental en plasmación muy reducida de una amplia y profunda experiencia de amor y aflicción frente a unos panoramas de vida.

Este "puertorriqueño pintor" confiesa en la intimidad de su ser y de su pintura la profunda puertorriqueñidad que se manifiesta en su protesta contra la miseria, la ignorancia y la sumisión oportunista. ¡Qué más admirable, tierna y borincana confesión que cuando le remite a un amigo el cuadro de una jibarita recolectando café en las alturas de Cayey, y le dice: "Es cosa íntima mía . . . algo de mi corazón puertorriqueño . . . y como todo lo puertorriqueño se lo está llevando el viento . . . en mi deseo de perpetuarlo lo pinto."

Hemos dicho alguna vez que tanto Frade como Pou se asoman a las montañas, se acercan al río y a las lavanderas, a la casita de yagua, todo ello visto con el corazón y los ojos. Pero en ese paseo lírico pronto se sienten las espinas que se clavan en el pie descalzo del jíbaro asediado por el hambre, las enfermedades y la presión del progreso, y es presisamente Ramón Frade quien capta a plenitud el sentimiento de ese momento histórico. En Frade, nuestro jíbaro deja e ser el simple e ingenuo elemento desprendido del paisaje para convertirse en símbolo de un pueblo en estado de angustia, un signo ambivalente de los valores que pretendemos conservar y las miserias que precisan ser superadas. Es así que Ramón Frade en la pintura, como Rafael Hernández en la música popular, Antonio S. Pedreira en Insularismo y Miguel Meléndez Muñoz en sus estudios sociológicos, se convierte en portavoz de ese jíbaro histórico que ya atisba su ocaso hacia la cuarta década del siglo veinte.

No podemos pasar por alto al Frade que intelectualiza el proceso artístico y sus elementos. Cuando razona, se nos presenta el Frade hostosiano como valedor del espíritu del renacimiento florentino frente al veneciano. Pero a pesar de que su mente propulsa el principio de que "el predominio del color a expensas del dibujo será una usurpación de lo relativo sobre lo absoluto, de la apariencia pasajera sobre la forma permanente, de la impresión física sobre el imperio de las almas", en su pintura más valiosa se afirma otro pensamiento suyo que conjuga armoniosamente toda discrepancia: "feliz será el pintor - dice - si añade a la belleza óptica la expresión del sentimiento requerido, y si acordando su paleta al diapasón de su idea sabe sacar acentos de poesía."

Algo paralela a la de Frade es la motivación artística que anima la vida de pintor de Miguel Pou quien es cinco años menor que aquél. El propio Pou se dice a sí mismo cuando habla: "un artista es un verdadero patriota que lucha y se esfuerza por dejar a su patria el legado de sus ensueños. Es un ser que dignifica el ambiente porque lo impregna de cosas del espíritu. El ideal que ha orientado principalmente a mi obra ha sido reflejar el alma de mi País. Para lo primero he pintado y aún pinto sus tipos y costumbres; para lo segundo, su luz, su ambiente."

Donde verdaderamente nos parece encontrar al Pou artista en la plenitud de sus posibilidades es en el paisaje. Son paisajes que en cierto modo, están por encima de la historia, de la relatividad de las cosas y el tiempo, es decir, trasciende su apego o fidelidad a los valores temporales de la localidad ponceña, donde debate principalmente sus largos años de existencia. Lo que hace le ha crecido de su libertad interna, ha hecho los paisajes de su propio espíritu, limpio, sereno, llano. En cuanto a aspectos técnicos, Pou asimila la imagen externa de los recursos colorísticos del Impresionismo: armonía de colores primarios que proyectan sombras de matices complementarios y pinceladas que rompen el sentido lineal de los contornos. En sus lienzos cobra preeminencia la idea de la luz, la atmósfera, y le obsesionan las variaciones a que quedan sometidas éstas durante las diferentes horas del día. Pero a distinción de los impresionistas para quienes la luz y la atmósfera son los elementos sustantivos del cuadro, en Pou son un mero recurso para adentrarse en la belleza del paisaje puertorriqueño. Es así que nuestro pintor se proyecta en sentido inverso a aquéllos. Utiliza el objetivo impresionista atemperado por la serenidad de su personalidad sencilla para rendir homenaje a la campiña boricua.

ESTUDIO DE MIGUEL POU EN PONCE, 1914



Además de los artistas que hemos mencionado en el panorama previo a la generación del cuarenta, hay una pléyade de nombres, algunos de los cuales ameritan particular estudio, entre otros, Adolfo Marín Molinas, José Cuchí, Juan N. Ríos, Julio y Félix Medina, Juan Palacios, Pío Bacener,José López de Victoria, Librado Net, Francisco Seín, Juan A. Rosado, Manuel Jordán, Julio T. Martínez y los españoles Fernando Díaz McKenna y Cristóbal Ruiz.

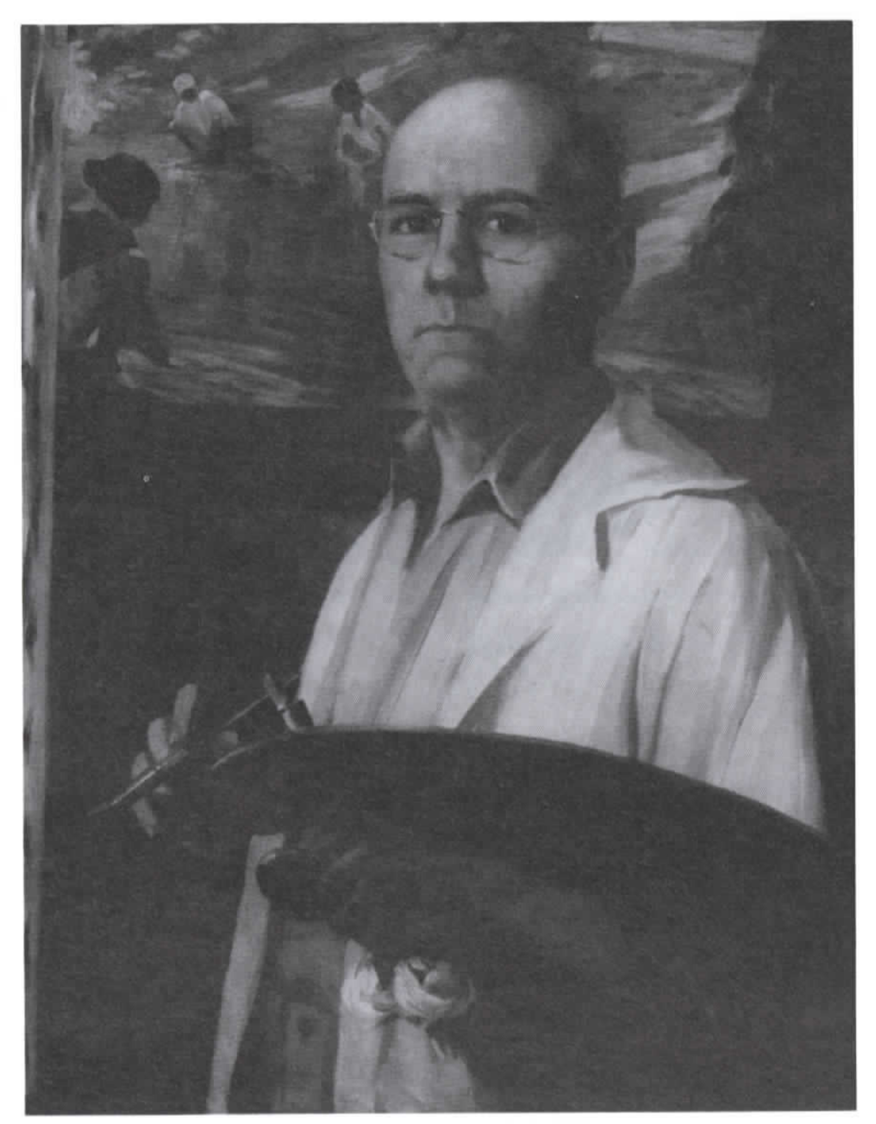
De los discípulos de Oller, Manuel E. Jordán es quien sigue fielmente una trayectoria firme como pintor luego de la muerte del maestro en 1917. Aprende la paleta del viejo maestro, reajustando sus lecciones técnicas a su temperamento, más sereno e intelectualista. Maestro y discípulo se vuelcan e identifican anímicamente con el paisaje puertorriqueño, pero Jordán tarda más en desprenderse del detalle y propende al acabado que tanto alaban los pseudocríticos de entonces.

Independientemente de los factores que justifican la diferencia entre uno y otro, es de notarse que al mayor detallismo en Jordán se suma una precisión de conjunto en que se atisba un principio de organización metódica. En ella se entrelazan formas, espacio y color, y a veces utiliza los rojos techos de las casas para plasmar toques de color que se dramatizan como centro focal sin conturbar la armonía panorámica. Por tales razones alguna vez se advirtió justamente que los paisajes de Jordán "son encantadores por su alto sentido colorístico y compositivo, representando de manera idílica y serena el ambiente rural caribeño."

La incertidumbre existencial y el aislamiento cultural de los diecinueve años en que Jordán vive los primeros tiempos del siglo veinte condenan su obra pictórica al desdén y al olvido por largos años. No será hasta 1983 cuando se renococerán los méritos de su obra mediante la exhibición organizada por el Instituto de

tuvo a su cargo la decoración del teatro Tapia en el Viejo San Juan, la cual subsiste hasta comienzos del década del setenta, apenas conocemos algunos bodegones salidos de su pincel.

Respecto a José López de Victoria nos consta que durante las décadas del veinte al treinta apenas hay casa en la Isla que no tenga un retrato de familia o paisaje de su mano. De niño le conocemos personalmente, nos dá lecciones de pintura y durante sus últimos años de vida comparte el hogar de mis padres. Sin embargo, es el pintor de quien menos noticias biográficas podemos ofrecer. Creemos que López de Victoria se educa artísticamente en los Estados Unidos de Norteaméria en algún taller conservador donde aprende la destreza del oficio mediante fórmulas que casi nunca abandona. Sin embargo, los paisajes de tónica criolla que inventa y pinta sobre cartones casi sistemáticamente con medidas de seis a ocho pulgadas de alto por catorce a dieciseis de ancho, con los colores que le sobran en la paleta luego de alguna faena de pintura por encomienda, son lo mejor de su cosecha. Son espontáneos, de fácil y virtuosa pincelada, casi monocromos, y en aquel entonces muy asequibles a familias de escasos recursos económicos ya que podían adquirirse por dos o tres dólares. De ahí que López de Victoria sea el primer pintor puertorriqueño cuya obra se divulga profusa y ampliamente en la Isla y que en aquel entonces da un toque de dignidad estética a las paredes de nuestros hogares. Al presente nos preguntamos sobre el paradero de aquella profusión de pequeñas pinturas, hoy tan valiosas como escasas.

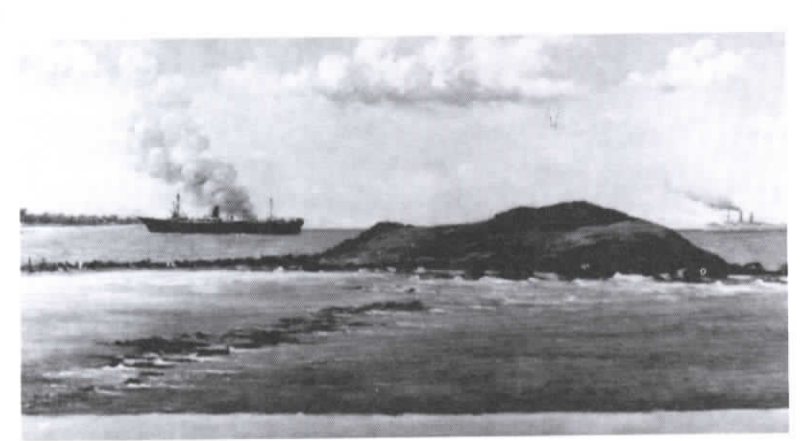


MIGUEL POU, *AUTORRETRATO,* 1940

Cultura Puertorriqueña. Desde entonces, y más allá de la percepción de ésta como una de pequeñez provincialista, comenzamos a entrever en Jordán otros valores que le hacen justicia al aprecio en que siempre le tuvo el maestro Oller y que son testimonio del esfuerzo y dedicación que demostró hacia las artes toda su vida.

Es poco lo que podemos añadir respecto a la actividad de otros artistas puertorriqueños que laboran durante los comienzos del siglo veinte. Adolfo Marín Molinas (1858-1914) y José Cuchí (1857- ?) se debaten artísticamente en Europa. Sobre Julio y Félix Medina González es preciso tomarse iniciativas similares a la de Jordán. Conocí de niño al primero y recuerdo haber visto en la casa de mis padres varios magníficos paisajes suyos, muy criollos y salpicados de luz entre las sombras de los follajes. De Félix, arquitecto y escenógrafo que

Antes de abordar otros nombres de artistas que en una u otra forma son significativos de la primera mitad del siglo veinte, se hace imperativo mencionar la presencia en Puerto Rico, ya desde 1913, del español Fernando Díaz McKenna. Durante sus veintidos años en la Isla pinta constantemente magníficos retratos y paisajes, abre escuelas y se hace de muchos discípulos que hereda de Oller tras la muerte de éste. El artista pertenece a la generación de pintores españoles que por repercución del Impresionismo vuelcan su tradicional realismo en uno de plena luz y se complacen en la ejecución holgada, rápida y vigorosa con empaste muchas veces a la espátula.



MANUEL JORDÁN, ESCENA DE LA GUERRA HISPANOAMERICANA, S.F.

Tuvo por discípulo a Juan A. Rosado y Nicolás Pinilla, quien asimila en el paisaje los mejores atributos del maestro pero desgraciadamente muere muy joven aún, y otros que se destacan en distintas áreas de la intelectualidad como José S. Alegría, Antonio Colorado y Enrique T. Blanco.

Al referirse a Juan A. Rosado, algunas crónicas de la época describen su obra como producto de un temperamento inquieto y audaz que se complace en retratar la pintoresca ranchería de los suburbios, hace incursiones en el género impresionista y se aventura a pintar a la espátula. A nuestro entender, sin embargo, el mayor mérito de Juan A. Rosado consiste en haber mantenido en su taller de pintura comercial y artística en Puerta de Tierra un número de jóvenes aprendices que serán parte de la base desde donde arranca el florecimiento artístico de la segunda mitad del siglo veinte.

Es difícil discernir cuál de los pintores es el artista símbolo de la lucha contra la desidia del medio ambiente oficial y cultural de la primera mitad del siglo, planteamiento éste que se suscita al evocar a Oscar Colón Delgado. Es este pintor un riguroso autodidacto como consecuencia de reiteradas frustraciones para comenzar estudios formales de arte. Su obra es algo desigual, con momentos de verdadero logro en su calidad pictórica pero siempre inmersa en el sentimiento de valores patrios.

Oscar Colón Delgado es, sobre todo, paisajista. Sus paisajes quedan descritos a plenitud en la pluma de Rosendo Chevremont cuando éste afirma que "así como en el paisaje de nuestra tierra no hay manifestaciones selváticas, o de haberlas son rarísimas, de igual modo impera en los cuadros de Colón Delgado una ternura apacible y casi idílica. Sus paisajes con nostálgicas pastorelas saturadas de gamas tenues, malvas, iridiscentes, opalinas o verdegay. Florece en ellos la emoción sencilla..." Ya lo ha dicho el pintor, "el paisaje lo siento más que nada."

Al igual que casi todos nuestros pintores de la primera mitad del siglo, Oscar Colón suele saltar a la palestra literaria y periodística para desatar la furia provocada por las contrariedades que prolija el medio ambiente.

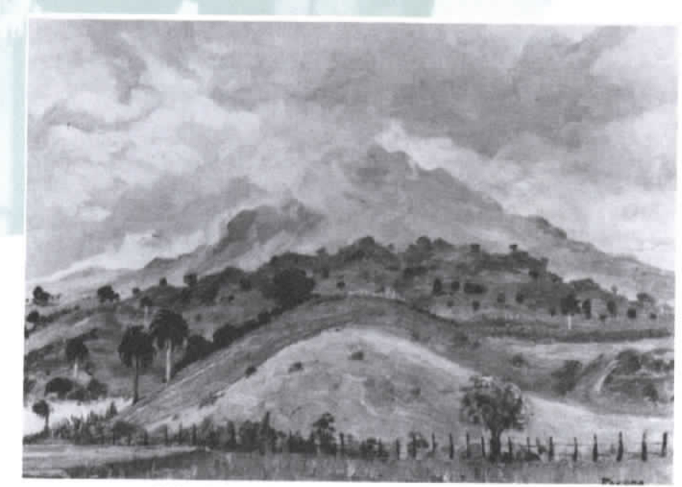
De la misma generación que Colón es Julio Tomás Martínez pero a diferencia de aquél recibe el impacto de distintas corrientes artísticas. Su pintura es sumamente interesante ya que en fecha tan temprana como 1904, veinte años antes de la publicación por André Bretón del manifiesto surrealista, nuestro pintor realiza trabajos decididamente precursores de ese movimiento ideológico. Desde luego, con ello no queremos implicar que su pintura corresponde rigurosamente al concepto del mundo subconsciente como generador de la realidad primigenia o superior condicionadora



FÉLIX MEDINA GONZÁLEZ, *DESNUDO*, S.F.

EXPOSICIÓN DE ALUMNOS DE
FERNANDO DÍAZ MC KENNA, 1926

de la conducta humana. Su obra está más bien dentro de la tradición literaria y pictórica en que habrá de alimentar su entusiasmo la nueva óptica del Surrealismo. Valga recordar las "fatrasies", poemas anónimos de la Edad Media donde coinciden lo incoherente con lo extravagante; las pinturas de El Bosco; las llamadas novelas negras del siglo dieciocho (Walpole, Maturin, Sade), o el Romanticismo francés, inglés y alemán, con su irrupción de lo extraño y quimérico. Y ya en el ámbito de Moreau, Bocklin, Odilon Redon y en sus inmediaciones el propio Julio T. Martínez, encontramos el antecedente inmediato del Surrealismo, es decir, la etapa previa donde están los que pretenden recabar para el mundo el sentido primitivo de la magia; donde están los que pretenden cambiar las condiciones del mundo espacio-temporal. Tal es el ideal, fundamentado la mayoría de las veces en el circo político puertorriqueño, que anima a Julio T. Martínez en su pintura. Desde luego, la obra suya es un paréntesis significativo en el arte pictórico puertorriqueño de comienzos de la primera mitad del siglo veinte.


JUAN ROSADO, *LUQUILLO ENTRE NUBES*, 1930



CUATRO OCURRENCIAS TRASCENDENTALES

Como antesala al advenimiento de la generación del cuarenta que cierra la primera media centuria, es preciso señalar cuatro ocurrencias de extraordinaria importancia en la forja del acontecer pictórico que se gesta a finales del medio siglo, que será a su vez base importante en el florecimiento artístico posterior. Nos referimos al establecimiento en la Isla, como proyección de la política federal del Nuevo Trato implantado por Franklin D. Roosevelt tras el desastre económico acaecido en 1930, de un programa local denominado Administración de Auxilio de Emergencia (Puerto Rico Relief Emergency Administration -P.R.E.R.A.); y a la presencia en nuestra Isla de tres artistas: el acuarelista norte-americano Walt Dehner y los españoles Alejandro Sánchez Felipe y Cristóbal Ruiz.

Una de las importantes consecuencias del establecimiento de dichas escuelas por parte de la P.R.E.R.A. es que influyen sobre otras agencias, así como en el ánimo de los cuerpos legislativos, en su determinación de empezar a otorgar becas para estudiar arte fuera de Puerto Rico. En 1935 la Legislatura "Insular" se apresta

a actuar en tal sentido y le concede becas a los jóvenes Félix Bonilla Norat, Luisina Ordoñez, Julio Marrero Nuñez, José R. Juliá y otros. Por su parte Narciso Dobal logra la primera beca otorgada por una empresa privada, iniciativa ésta que corresponde al periódico *El Mundo*.

Por su parte Walt Dehner promueve desde 1929 y como Director de Arte de la Universidad de Puerto Rico, un importantísimo número de exposiciones de interés local e internacional que son hitos en la historia del arte en nuestra Isla. A lo largo de dieciocho años presenta, entre otras, la *Primera Exhibición Independiente de Historia y Arte Puertorriqueño* (1929); *Segunda Exhibición Independiente de Historia y Arte Puertorriqueño* (1931); *Exposición de Grabados y Litografías* (1930-31) con obras de Marie Laurencin, John Marin, James McNeil Whistler, Rockwell Kent, Harry Sterberg y Yasuo Kuniyoshi; *Progressive-Conservative Show* (Painting) 1931; *Exposición de Arte Americano Blanco y Negro* (1932); *Tercera Exhibición de Arte Puertorriqueño* (1933); *Exposición de Arte Catalán* (1933) que incluyó dieciocho dibujos de Picasso y una pintura de Miró, y otras tantas exposiciones de igual o mejor categoría.

Al mérito de Walt Dehner como organizador de trascendentales exhibiciones en el momento crítico en que ocurren, se suman su labor como acuarelista (en su etapa formativa es parte del grupo de los *Royerofters* que encabeza Elbert Hubbard, y desde 1931 presenta periódicamente su obra en el Museo de Arte de Brooklyn y en el Instituto de Arte de Chicago) y su encomiable gestión a favor de la formación de Rafael Arroyo Gely.



OSCAR COLÓN DELGADO,
***RINCÓN DE LA PATRIA*, 1936**



JUAN A. ROSADO, 1925

Cuando éste fallece en 1935, muy joven aún, hacía sólo cuatro años que había empezado a relacionarse con Walt Dehner, lo que ocurre en Aguadilla. Sin embargo, se ha observado atinadamente que "en este caso no debemos referir al genial acuarelista a la categoría de lo malogrado. Su adolescencia fue un trance lírico, objetivado en las ventisiete acuarelas que constituyen el centro de más pura luz en esta exposición" (Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño-1936).

Ha sido casi ninguna la oportunidad que han tenido los críticos y aficionados a la valoración del arte pictórico para enjuiciar la obra de Arroyo Gely. Los que tuvimos la dicha de conocerla antes de convertirse probablemente en prenda personal escondida por parte de parientes, pudimos formular el siguiente planteamiento que pone al joven pintor en una ruta conceptual entonces desacostumbrada en nuestro medio, a saber, así como Dehner recibe la lección de Cézanne a través de Bellows, Rosen y Speicher, Arroyo Gely recibe la misma por vía de Dehner. Basta una pocas lecciones, para que los motivos del paisaje urbano de Aguadilla se conviertan en acuarelas de sencilla a la par que de sólida organización estructural, de pincelada desenvuelta, y ricas en acento de color local.

La tercera ocurrencia concierne al advenimiento en el año de 1930 al lar puertorriqueño de Alejandro Sánchez Felipe. Sánchez significa un gran paso en el estímulo y enseñanza de algunos jóvenes artistas puertorriqueños que levantarán el telón del arte pictórico que cristaliza casi a finales de la primera mitad de la centuria, tales como Luisina Ordoñez, Narciso Dobal, Augusto Marín, Rafael Palacios, Fran Cervoni, Osiris Delgado y Rufino Silva. Si bien Sánchez es sobre todo dibujante, también es pintor. Basta saber la plantilla de artistas-maestros de quienes aprende el oficio en Madrid para así corroborarlo: Cecilio Plá, Antonio Muñoz Degrain y Julio Romero de Torres.



LUISINA ORDOÑEZ, 1931

Su presencia es factor fundamental en la actualización de dos vertientes que han de animar la dedicación de jóvenes a las artes plásticas. Enseña a sus discípulos a descubrirle sentimiento al detalle, a ver un microcosmos en el tipo callejero y el rincón urbano, y ayuda a que la nueva generación en los años difíciles en torno a 1934 cobren conciencia del valor de lo que tenemos y de lo que somos. Además, es el principal instrumento en la instauración de los programas de arte que establece la P.R.E.R.A. en la Isla.

Finalmente, tenemos a Cristóbal Ruiz, quien actúa en sus cátedras de taller, primero en el Instituto Politécnico de San Germán desde 1938, y luego en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

La importancia de Cristóbal Ruiz en el proceso evolutivo de nuestra pintura tiene su fundamento en la ininterrumpida ebullición de actividad pictórica en la que participan los estudiante universitarios que se aglutinan a su alrededor durante los últimos veinticuatro años de la mejor parte de su vida. Se hace notorio su calor humano como maestro y amigo, la calidad pictórica de su propia obra y el sentido místico que imparte a la misma a través de una faena que es casi un rito cotidiano, todo lo cual contagia actitudes de mérito insospechado entre sus estudiantes. Su técnica de enseñanza se reduce a un dejar hacer, sin embargo, estimula en los alumnos el entusiasmo, solemnidad y calidades que emanan del maestro dentro de la libertad de estilo que cada uno desarrolla y él aplaude y permite de buena gana.



NARCISO DOBAL EN SU ESTUDIO, 1940

Basta recordar los nombres de los más relevantes discípulos de Cristóbal Ruiz para justificar nuestro aserto, tales como Luis Hernández Cruz, Julio Rosado del Valle y José Meléndez Contreras. Estos entrañan una disparidad profunda de estilo respecto al maestro, pero éste fue resorte de devoción que posibilitó en gran medida el encauzamiento hacia la personal autenticidad de cada uno de ellos.

Nadie mejor que Pedro Salinas describe la relevancia y significación valorativa de la obra de Cristóbal Ruiz. El poeta juzga que en el pintor hay "Realismo, sí, observación fiel de los datos materiales que ofrece la tierra. Pero un realismo no de observación sino de devoción, tocado de un sentimiento religioso de adorante y no de un deseo de reproducción impasible. Su paisaje es sencillo. Esa sencillez no significa probreza sino selección. Eliminando detalles accesorios logra por medio de una obra de trabajo interior unas síntesis espirituales de visiones de la tierra que así denomiraría yo a sus paisajes".

De menor trascendencia que cada una de las cuatro ocurrencias comentadas anteriormente pero sintomático, sin embargo, del esfuerzo general que ocurre en la década del treinta por aglutinar fuerzas en pro del cultivo de las artes, es la creación en 1938 del Capítulo Puertorriqueño de la American Artists Professional League, iniciativa ésta de la pintora norteamericana Gretchen K. Wood, quien una vez organizado, habrá de presidir el mismo desde su fundación hasta 1941.

La actividad principal del Capítulo será la celebración anual de la Semana de Arte Portorriqueño (sic) la cual tendrá lugar durante varios años del 1 al 7 de noviembre. La primera proclama a tal efecto la suscribe el gobernador Blanton Winship y la justifica antes que nada en la circunstancia de que "la semana del arte se celebra en todos los Estados Unidos continentales anualmente..."

ESCUELA DE DIBUJO Y PINTURA, SOSTENIDA POR LA P.R.E.R.A. EN PONCE, DIRIGIDA POR HORACIO CASTAIGN, 1935

Durante la aludida semana ocurre una gran exposición en la que sus principales exponentes son la propia Gretchen Wood, Ole Bent, Frances M. Horne, Ellen Glines, J. C. Thomas, Elisabeth K. Dooley, el español Ismael D'Alzina y un número de puertorriqueños encabezados por Domingo Hernández, María Luisa Penne, Julio T. Martínez, Rafael Ríos y otros colaboradores que son amantes y aficionados de las artes.

LA GENERACIÓN DEL 40

Sobre el transfondo histórico-artístico que hemos recorrido muy suscintamente se planta en firme voluntad para el quehacer pictórico la generación del cuarenta que hemos aludido como base desde la que levanta vuelo el arte del presente en Puerto Rico. En aquella son piedra angular José Oliver, Félix Bonilla, Fran Cervoni, Lorenzo Homar, Bartolomé Mayol, Antonio Maldonado, Luisina Ordoñez, Narciso Dobal, Luisa Géigel, Osiris Delgado, Augusto Marín, José Antonio Torres Martinó, Rafael Ríos Rey, José Meléndez Contreras, Olga Albizu, Rubén Moreira, Julio Rosado del Valle, Epifanio Irizarry, Manuel Hernàndez Acevedo, Alfonso Arana, Carlos Raquel Rivera, Rafael Tufiño y otros que aún a fines de la primera mitad de nuestra centuria se debaten en sus actos y obras de frente a la persistente crisis de identidad, a la necesidad de establecer estrategias e iniciativas concretas conducentes a la afirmación de la personalidad nacional. A la par de esto, dan pie a la floración de distintas orientaciones estilísticas y a su vez intensifican la intelectualidad del artista.

La tónica hasta la década del treinta se ha resumido en la voz de Oscar Colón Delgado cuando advierte que "...si hubiese un poco más de civismo, patriotismo y talento entre los que hacen nuestras leyes y los que tienen dinero, Puerto Rico sería más de lo que es: 'una factoría de esclavos' regida y sometida por una dinastía de politicastros engreídos, torpes y reaccionarios... Los artistas pintores que aquí viven, luchan y estudian, demasiado hacen si tenemos en cuenta el mezquino ambiente donde se agitan".

Pero ya a finales del cuarenta en algunos artistas la causal de las quejas comienzan a transformarse en resorte especulativo. Por voz de Francisco Seín proclaman que "el arte es la expresión del descontento que atormenta al alma frente a la realidad. La realidad, la vida, el Universo, encierran algo contra lo cual se rebela el alma humana. La ley de la vida es el predominio del más adaptado al medio ambiente. En el medio ambiente que nos rodea el mejor adaptado es 'Topacio', el héroe que para triunfar echa a un lado la honradez, la dignidad, la integridad y todas las demás trabas."

A pesar de ser distinto el lenguaje, en el fondo se acusa el mismo desaliento que ahora aflora en rebeldía constructiva. Aquí el artista se reviste de coraje intelectual para acometer la tarea de su vocación. Y finalmente, llega la generación que cierra los primeros cincuenta años del siglo veinte.

Al voltear la página hacia el presente, 1988, juzgamos que aquella dicotomía entre el arte y las circunstancias de vida, entre el proceso de depuración plástica y los reclamos de identidad con que tuvo que debatirse la generación del cuarenta, ha sido superado por los artistas de hoy. Aunque preocupados por los problemas de su Isla, no los plantean en forma obvia y directa en la mayoría de sus obras. En cuanto artistas, pretenden no confundir el arte con

sociología. Sin embargo, en el intento progresivo por resolver artísticamente los elementos del arte, casi siempre éstos quedan como signos significativos de los valores en que se debate el drama cotidiano y las esperanzas de redención que siempre se añoran.



LUISA GÉIGEL, 1939



OSCAR COLÓN DELGADO

PLÁSTICA Y LITERATURA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO VEINTE

J.A. TORRES MARTINÓ

1

Todo examen de la creación artística puertorriqueña de principios del siglo veinte tiene por fuerza que tomar en consideración, como instancia moderadora, la invasión militar del país por parte de los Estados Unidos en 1898 y sus consecuencias mediatas e inmediatas.

Se sabe que no bien entran los yanquis por Guánica el 25 de julio se produce en el plano político, además de una abrupta cancelación del régimen autonómico recién inaugurado, un apresurado realineamiento ideológico. Quienes abogaban por el separatismo y la autonomía bajo España, se transforman automáticamente, en su gran mayoría, en partidarios fervientes de la anexión a "la gran federación norteamericana". Los grupos obreros oprimidos — diez y doce horas de trabajo diario por salarios de 35 a 50 centavos al dia, obligación de comprar en las tiendas de raya, mala alimentación, precaria salud — ven a las tropas norteñas como a sus liberadores. Se entiende que no derramaron una sola lágrima cuando vieron irse a los españoles.

Se operó, además, un cambio de trascendental importancia en el campo pedagógico que respondía a deliberados propósitos de asimilación cultural. Me refiero al plan de americanización del pueblo isleño que se apoyaba principalmente en la intensificación de la enseñanza de la historia y tradiciones americanas y del idioma inglés en las escuelas públicas con el objetivo de suplantar gradualmente nuestro vernáculo.[2]

Los acontecimientos que tienen lugar a la vuelta del siglo provocan, como es de suponerse, inquietantes estremecimientos en todo el espectro cultural del país. Literatos, músicos, pintores, se erigen en la consciencia del pueblo puertorriqueño y, al margen de la lucha política, asumen la defensa de lo que consideran los valores patrios. Los literatos particularmente, aunque atentos a las corrientes de vanguardia que se agitan mar afuera, cultivan con esmero una expresión afirmativa de lo criollo.[3] También los pintores, pero éstos hacen caso omiso de las voces insurrectas del exterior.

Resulta curiosa la relación de "tres hechos históricos concretos" con que inicia su conferencia de 1958 sobre los prosistas el doctor Modesto Rivera: (1) la invasión yanqui y el cambio de soberanía; (2) el ciclón de San Ciriaco; y (3) una nueva estética literaria. A pesar del rigor histórico y de las inferencias, me parece que no es en el campo de la prosa donde hallaremos los rasgos revolucionarios más acusados sino en los predios de la poesía.[4]



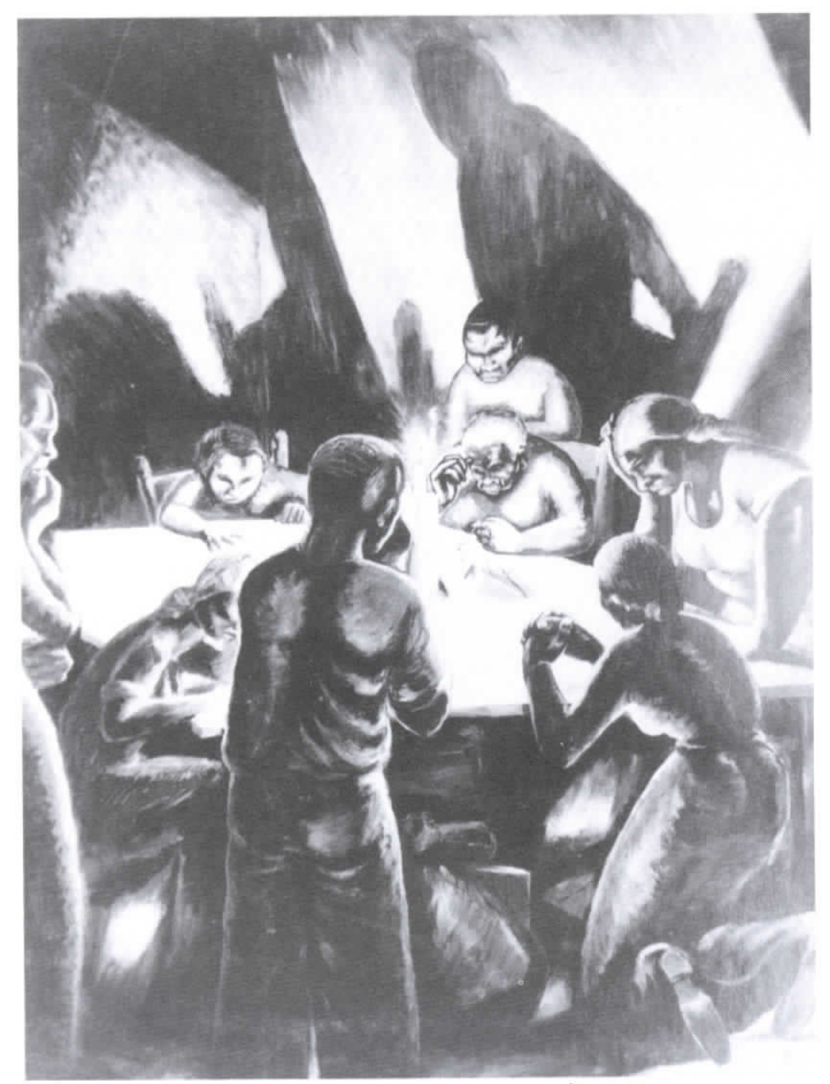
FRANCISCO OLLER, *GEORGE W. DAVIS*, 1900

El modernismo literario llega a Puerto Rico tardíamente, cuando ya desde las postrimerías del siglo XIX se había extendido por todo el ámbito hispanoparlante, capitaneado por Rubén Darío (1867-1916). Esa marea irresistible que redirigió íntegramente toda la literatura en lengua española arribó a nuestras playas aproximadamente en 1911 y tuvo su auge hacia 1916, precisamente el año en que muere Darío.[5]

Luis Lloréns Torres (1874-1945); Antonio Pérez Pierret (1885-1937); Antonio Nicolás Blanco (1887-1945); José de Jesús Esteves (1881-1918); Virgilio Dávila (1869-1943), son algunos de los principales poetas que encabezan el movimiento en la Isla. Entre los prosistas figuran: Nemesio Canales (1878-1923); Miguel Guerra Mondragón (1880-1947); Miguel Meléndez Muñoz (1884-1966), María Cadilla de Martínez (1866-1951) y la Hija del Caribe (1864-1958).

No es ocioso ni accidental haber iniciado esta nómina con el nombre de Luis Lloréns Torres, ya que el poeta de Collores es quien encabeza excepcionalmente el movimiento modernista en Puerto Rico. Lloréns Torres es el poeta más popular e influyente de su época; encarna la afortunada convergencia de la innovación lírica y del criollismo temático; logro que Juan Antonio Corretjer subraya como doble triunfo: "incorporar, con su aportación, Puerto Rico a la avanzada cultural hispanoamericana y, al fin, nacionalizar el esfuerzo, crear una poesía modernista inconfundiblemente puertorriqueña por su contenido, no solo en su espíritu más también en su doctrina estética pancalista".[6] Lloréns Torres disuelve lo culto en la dimensión popular ampliando entre las capas todas del pueblo sus tratos con la poesía. Nadie en nuestro ámbito cultural de la primera mitad del siglo puede disputarle a Lloréns Torres su rango de adalid del nacionalismo literario que se empeñó en crear una conciencia de patria.

La literatura que surge bajo el signo del modernismo así como la que vendrá después se mantiene atada a la temática jibarista, unas veces en plan de exaltación de los valores criollos — costumbrismo y paisajismo — y otras en plan de evocación plañidera de tradiciones declinantes. Tampoco faltan las notas agresivas y de combate en defensa de nuestras raíces culturales; uno de los que representa esta tendencia es el poeta Virgilio Dávila.



RAFAEL PALACIOS, *LA NOCHE DE SAN CIPRIÁN*, 1939

2

Antonio S. Pedreira, en su famoso *Insularismo* (1935) divide en tres épocas básicas el desarrollo del pueblo puertorriqueño. Primera, desde el descubrimiento y la conquista hasta principios del siglo XIX; segunda, de mediados de ese siglo en que comienza a gestarse un sentido de identificación, hasta el 98; y tercera, el período que Pedreira llama de "indecisión y transición", que se inicia con la invasión norteamericana.

Esta última etapa — el período que me interesa — es precisamente desde el cual el distinguido escritor analiza "el alma puertorriqueña" en un intento por determinar si en verdad existe entidad tal. Su conclusión al fin y al cabo no niega la existencia de un alma puertorriqueña pero la formula en términos bastante pesimistas: "Tenemos una manera inconfundible de ser puertorriqueños —dice — pero esa manera, que no pudo gozar la plenitud de su desarrollo, se encuentra hoy averiada por la transformación a que la somete el proceso químico de una nueva cultura."

Hacia el final del ensayo mencionado se refiere de pasada a los creadores, omitiendo a los artistas pintores. Es en otro ensayo del mismo año 1935 sobre el jibarismo donde Pedreira alude específicamente sin detenerse a las artes plásticas, después de afirmar que el jibarismo es tendencia del nuevo siglo. Cita en apoyo de su declaración la música de Rafael Hernández; la obra de literatos como Lloréns Torres, Meléndez Muñoz, González García, Laguerre, María Cadilla de Martínez; historiadores como Coll y Toste y Cruz Monclova; de pintores como Oller y Frade.[7]

Sin embargo, paralelamente con la modalidad jibarista que estudia Pedreira, se suceden en la Isla durante la década de los veinte variadas tendencias iconoclastas que como dije se centran en la poesía.

Una vez declina el modernismo y hasta rematar con la obra de divulgación que realiza la influyente revista *Indice* casi a partir de la próxima década (1929), se altera el pulso de la poesía boricua con sacudidas consecutivas y de corta duración, todas aguijoneadas por la voluntad de innovación que tomaba cuerpo en Europa. Prácticamente surgen un movimiento tras el otro: *diepalismo, euforismo, vanguardismo, noísmo, atalayismo. . .* Solo tres de ellos me interesa destacar, en razón de que sus postulados se concilian bien con determinadas escuelas innovadoras del extranjero que a su vez han tenido que ver con las artes plásticas. Hablo del diepalismo, del euforismo y del noísmo.

El euforismo, que tiene como principales animadores a Vicente Palés Matos y a Tomás

EXHIBICIÓN DE CUADROS PRESENTADOS POR LOS DISCÍPULOS DE FERNANDO DÍAZ MCKENNA EN EL ATENEO PUERTORRIQUEÑO, 1919

L. Batista, publica en 1923 dos manifiestos proponiendo "una nueva lírica creadora de gestos seguros y potentes. ." Ya Vicente Palés había dado a conocer desde 1921 su *Canto al tornillo* y en el segundo manifiesto había invitado a los poetas de América a poner "nuestras estrofas en armonía con las cataratas del Niágara. . ."; y a colaborar en la monumental empresa que permitirá, una vez se haya concretado "el pensamiento eufórico", que surja el "fenómeno del superhombre, mitad latino y mitad sajón".[8] La altisonante retórica de las declaraciones euforistas remedan versiones tropicales de bombásticos manifiestos europeos contemporáneos que teorizaban sobre las insurrecciones líricas y pictóricas de la hora. Este del euforismo fue de los primeros movimientos locales que amerita ser relacionado con el futurismo italiano de Marinetti. Su vigencia fue breve.

El diepalismo también dura poco; toma su nombre del apellido de sus dos únicos fundadores: J. I. de Diego Padró y Luis Palés Matos. En su primera salida, la poesía *Orquestación diepálica*, firmada por ambos poetas, como en la segunda, *Intraobjetivismo de intención precubista* (título que remeda un porrazo en la cabeza, según dice de Diego Padró) y aún y sobretodo en las *Fugas diepálicas*, que solo firma éste, se mezclan onomatopeyas e imágenes insólitas sugeridoras de ambientes nocturnos y urbanos.[9]

RAFAEL PALACIOS, *LA ESCUELA DEL AIRE*, 1939

No está descaminado quien evoque también en este caso, los postulados del futurismo italiano al analizar los del diepalismo. Su declaración habla de ajustar la poesía " a la rapidez del siglo . . . nosotros hemos intentado dar la impresión de lo objetivo, por medio de expresiones onomatopéyicas sin recurrir a la descripción anchurosa y prolija, .."

Es sabido que el futurismo, estética del maquinismo, de la velocidad y del ritmo de la vida moderna, lanzado en 1909 por el poeta italiano Marinetti, generó diversos manifiestos, a medida que se adhirieron a la agresiva tendencia varios artistas procedentes del campo de la plástica. La "exuberancia de la acción" típica del primer futurismo se explayó en la poesía mediante imágenes directas y onomatopéyicas que luego se transfirieron a los vocabularios de lo pictórico.

Esta misma ola revolucionaria europea pareció tocar también otra de las tendencias de los años veinte en Puerto Rico: el noísmo, que da comienzo en el Ateneo Puertorriqueño en 1925. Entre sus gestiones se distinguen: Vicente Palés Matos, Samuel R. Quiñones, Vicente Géigel Polanco y Emilio R. Delgado. Más tarde se incorpora Juan Antonio Corretjer. Se declaran en contra de "la literatura zonza, los gimoteos estériles . . . contra el espantoso sistema social

que atrofia la iniciativa . . . contra la seriedad . . . contra los dogmas. . ." Se aprontan a declarar que en realidad no saben qué significa el noísmo, el cual dura hasta 1928.[10]

Cesáreo Rosa Nieves ve en el noísmo derivaciones del mencionado futurismo de Marinetti y del dadaísmo de Tristán Tzara. "Del primero, afirma Rosa Nieves, el dinamismo del temario industrial y anárquico y del segundo, la altivez verbal y la soberbia innovadora frente a los moldes artísticos del pasado".

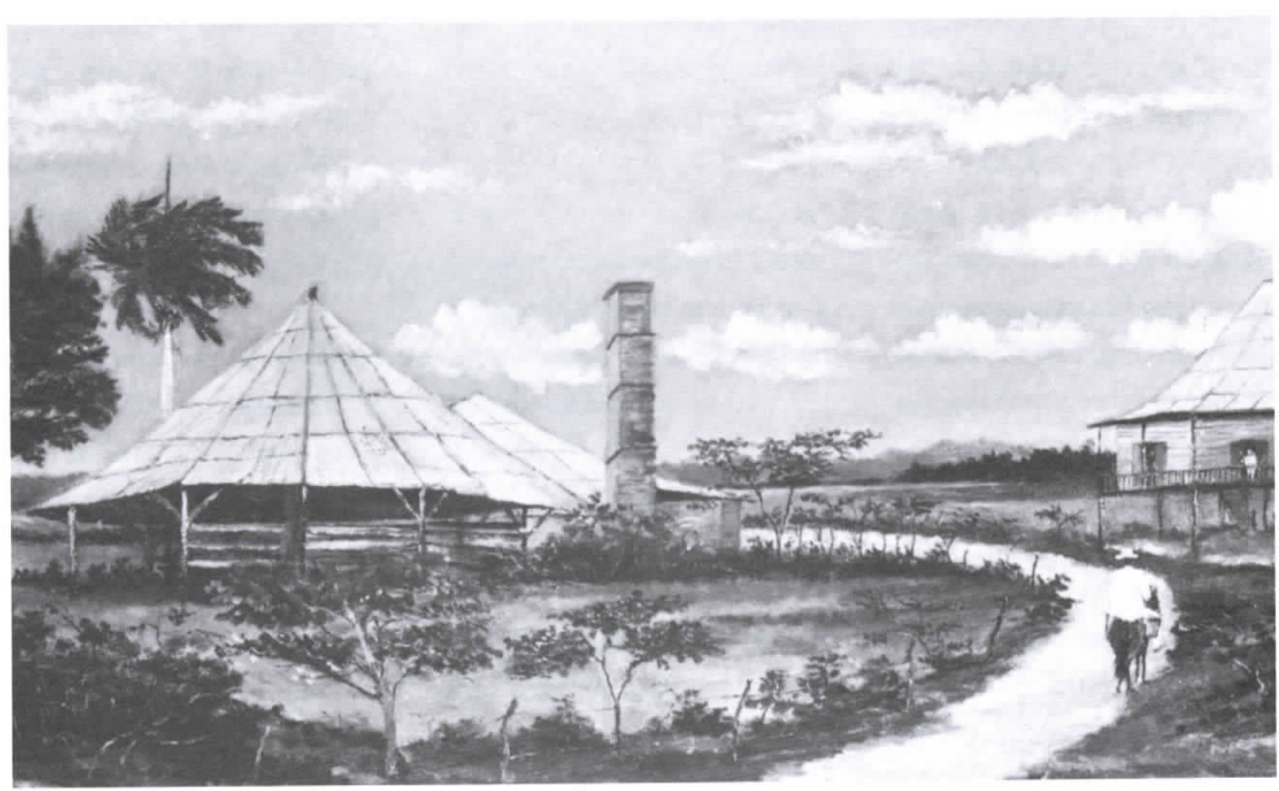
Las actitudes, manifiestos y creaciones de los literatos de los años veinte demuestran que la producción literaria de esa época logra conjugar la obra de afirmación puertorriqueñista con los intentos de renovación estética. Además del de Lloréns Torres ya comentado, puede citarse el caso del poeta de *La Jíbara* y *La Tierruca*, Virgilio Dávila, quien admite influencias renovadoras sin alejarse demasiado de lo autóctono.

En este sentido es fuerza abrir un paréntesis para nombrar a Evaristo Ribera Chevremont que bien lo merece de todas maneras por la trascendencia de su obra, aunque el vanguardismo que encabeza tenga poco o nada que ver directamente con las artes plásticas. Según Géigel Polanco, cuando Ribera Chevremont, ya imbuído de los empeños innovadores del vanguardismo europeo, regresa a la Isla de España en 1924, trae en mente ". . . dos objetivos: hacer conciencia patria y arraigar en nuestro mundo literario la estética de vanguardia".

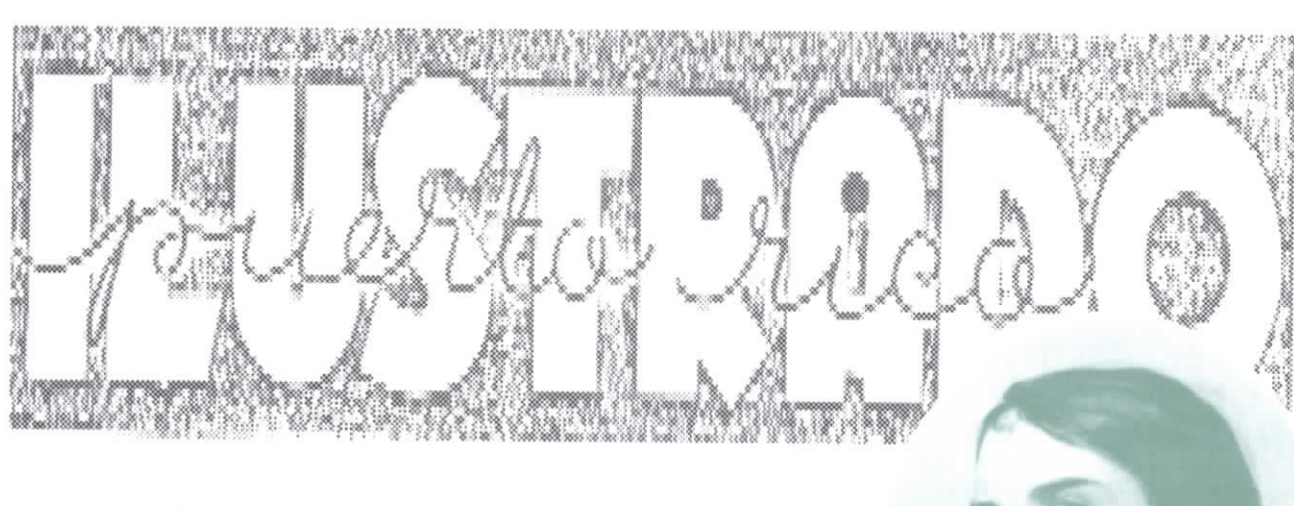
3

Jibarismo en la intención e innovación en lo estético no es precisamente el programa de acción de los pintores de las primeras décadas del siglo XX. Sabemos que durante ese período surgen en Europa todas las modalidades artísticas nuevas y desconcertantes que integrarán la llamada modernidad. A horcajadas de la revolución industrial, del desarrollo de la ciencia y del capitalismo imperialista asoman casi simultáneamente el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el fauvismo, el dadaísmo, el surrealismo . . . Eso en Europa. En América, más exactamente en México, el realismo social.

En Puerto Rico, sin embargo, no se registra repercusión alguna de las mencionadas tendencias en lo tocante a la plástica, a excepción del surrealismo simbolista que practica el pintor arecibeño Julio Tomás Martínez y el decorativismo cubista de Narciso Dobal en las postrimerías de la década del treinta. Los demás artistas — Miguel Pou, Ramón Frade, Oscar Colón Delgado, Juan A. Rosado y otros — se



OSCAR COLÓN DELGADO, *TRAPICHE*, S.F.



entregan a una celebración pictórica de la naturaleza de Puerto Rico; un indigenismo costumbrista que transfiere a la plástica el jibarismo literario estéticamente anacrónico por contraste con las corrientes contemporáneas de vanguardia vigentes en el extranjero. La pintura, dogmáticamente apoyada en la filosofía del arte como imitación de la naturaleza, parece acomodarse al gusto pacato de la colonia.

Asi que aquel jibarismo que afloró defensivamente en la literatura fue enarbolado como bandera de lucha también por los pintores. La doctora Concha Meléndez, al señalar en 1936 el jibarismo como tendencia imperante en nuestra plástica de la época, se refiere al paisaje como "desvío".[11] Pero a mi juicio, el paisajismo, que es todo menos infrecuente como para poder ser desvío, constituye una de las dos caras de la moneda jibarista; la otra es la del paisanaje campesino de que se deriva el calificativo.

Vale ahora la interrogante: ¿Por qué los poetas de esos años se atreven a desafiar el gusto prevaleciente mientras los pintores se repliegan en un arte medroso y desfasado?

De entrada, desestimemos la disculpa del aislamiento cultural en que se supone viviera Puerto Rico. Al igual que Oller en su momento, Pou y Frade viajaron al exterior; este último por América y Europa, el primero varias veces a Nueva York. Quién sabe si Pou vió la "escandalosa" exposición del Armory en 1913, la cual trajo a América una visión panorámica del arte que estaba en ascenso en el viejo continente: obras de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Kandinsky, Picabia, Picasso, Braque, Duchamp; expresionismo, cubismo, futurismo, abstraccionismo, dadaísmo. . .

No solo Pou y Frade salieron al extranjero. También otros, como el literato y pintor José Elías Levis (1871-1942) quien revela en un artículo de 1924 haber visitado un "museo de bellas artes" en la urbe del Hudson.

Además, durante la década del treinta, por ejemplo, apenas era necesario moverse fuera de la Isla para ver "en persona" obras modernas. Todos conocemos la encomiable gestión de divulgación cultural que desarrolla el acuarelista norteamericano Walt Dehner al coordinar varias exposiciones de arte extranjero en Río Piedras a mediados de esa década. En ellas se presentaron trabajos de Picasso, Braque, Marie Laurencin, Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y otros artistas renombrados.

MIGUEL POU,
***CABEZA DE ESTUDIO*, 1919**

Decididamente los pintores del país no viven totalmente ajenos a lo que pasa en el resto del mundo respecto de su quehacer. Pero, según lo dan a conocer las informaciones y artículos de la época, todos ellos con excepciones contadas, manifiestan su repudio de las corrientes innovadoras que irradian los centros artísticos europeos. La documentación existente revela que tenían noticias de esos movimientos aunque fueran noticias superficiales.

El propio José Elías Levis, en el artículo citado antes, alardea de conocer el impresionismo al tratar de refutar una acusación de su discípulo Esteban Soriano, de que los artistas boricuas desconocen ese movimiento. Dice Levis: ". . .

el arte impresionista posee cualidades indiscutibles al lado de grandes imperfecciones, no obstante ser yo admirador de Manet, Pisarro, Sisley, Monet y otros. Hondas desgracias produjo la nueva tendencia . . . desgracia que consistió en que muchos pintores incurrieron en el grave error de creer que para pintar no es necesario saber dibujo."[12]

Colón Delgado abomina de Picasso y de los pintores que como éste no imitan a la naturaleza, "que es mi gran maestra". Y Ramón Frade (1875-1954) se pronuncia más o menos en los mismos términos. Frade vive fuera de Puerto Rico — países de América y Europa — desde su niñez hasta los 34 años de edad. Cuando arriba a Europa está comenzando el cubismo, movimiento que no apelará a la sensibilidad del cayeyano. Uno de sus biógrafos, el doctor Pio López Martínez, afirma: "(Frade) no creía en las escuelas cubista y surrealista. En su vida como en su obra fue conservador . . . arte para él era el arte clásico."[13]

De los artistas que actúan durante esas primeras décadas del presente siglo, encontramos solo dos que no se cierran al influjo de las modernas tendencias. Uno es el arecibeño Julio Tomás Martínez (1878-1954) y el otro es Narciso Dobal (1916-1970) quien trabaja durante los treintas.

Cuando caracterizo la obra central de Martínez de "surrealista" utilizo el término en sentido genérico para describir una cualidad de su expresión, no para inscribirlo mecánicamente en el movimiento que con ese sello se conoce y que se inicia en Francia en 1924 bajo el liderato del poeta Andre Breton. Uno de los que relaciona a Martínez con ese surrealismo — lo titula precursor del mismo en Puerto Rico — es el doctor Osiris Delgado, basándose, supongo, en las evidentes concordancias que exhibe el simbolismo del arecibeño con la vertiente onírica y freudiana del surrealismo de los años veinte cuyo principal cultor es Salvador Dalí. El alegorismo del arecibeño, no puede negarse, tiene remotos raigambres que se remontan a la tradición medieval que concibe al hombre como ser mezquino y pecador y en cuyas estampas símbolo y realidad aparecen equiparados. Esos recursos le sirven bien al pintor para elaborar sus acerbas críticas sociopolíticas. Cuadros típicos de esta tendencia son *Oro dulce* (1910), *El genio del ingenio* (1910) y *El Manicomio* (1936).

JOSÉ ELÍAS LEVIS, 1920

En 1945 Martínez, quien al parecer consideraba este último lienzo su obra mayor, publicó una descripción prolija del mismo identificando mediante un diagrama los personajes que intervienen en lo que el autor llama "una caja de Pandora". He aquí una crónica intencionada de la vida política isleña durante la década de los treinta en que actúan todos los personajes prominentes de esos años: entre otros, Martínez Nadal, Santiago Iglesias, Antonio Barceló, Muñoz Marín, Gruening, representativos del gobierno federal y hasta el congresista Vito Marcantonio. Martínez exhibió sus obras con frecuencia en los Estados Unidos.

También hay que ver con cuidado la aportación de Narciso Dobal a la pintura del país en esa década. Al parecer genera diversas lecturas. Una de ellas la liga con la obsesiva pintura llamada metafísica del italiano Giorgio De Chirico. Sin embargo, la ambigüedad de las arquitecturas y maniquíes de De Chirico está lejos de las netas y claras estilizaciones de contenido criollista de Dobal, aunque éste, en necesidad de connotaciones específicas, eche mano ocasionalmente de signos arquitectónicos esquemáticos. A mi parecer, el concepto de espacio llano y las proyecciones ortogonales que integran su sintaxis expresiva le acercan más a los principios cubistas de Juan Gris, pero al Gris de los paisajes que el español resuelve en los mismos términos de sus naturalezas muertas. En los cuadros altamente decorativos de Dobal predomina una trama dibujística y todo, color y forma, se aparta del realismo literal de la pintura boricua de ese momento.



JULIO TOMÁS MARTÍNEZ, *ORO DULCE*, 1910



JULIO TOMÁS MARTÍNEZ, *LA HECHIZADA*, 1936

Dobal había estudiado dibujo con el español radicado en San Juan, Sánchez Felipe, y luego, por algún tiempo en Madrid poco antes del estallido de la guerra civil española en 1936. Pasó una temporada en París antes de regresar a la Isla. A la inversa de Martínez, Dobal es un innovador en lo formal aunque su temática sea de ribetes criollistas.

4

El arte, se ha dicho muchas veces, no surge del vacío. Se filtra de la realidad social, del amasijo de ideales que sustenta, de los conflictos que experimenta, de los procesos de cambio a que está sometida esa realidad. Es preciso, pues, hacer un esfuerzo por entender lo mejor posible cuáles son las repercusiones de la gran ruptura histórica que se produce en el devenir del pueblo puertorriqueño a partir de 1898.

El poeta Manrique Cabrera llamó este momento "la etapa de tránsitos y de traumas".[14] Es un modo idóneo de describirlo. En julio de ese año, aunque muchos de nuestros políticos esperan ese arribo, las ansias del país que ellos representan se cifra en espectativas más substanciales de las que en efecto se concretan.

Las fuerzas militares que aparecen por Guánica pertenecen a la nación que disfruta de mayor prestigio mundial en ese instante, más que por su pujanza económica y su poderío militar, por su tradición libertaria. Muchos isleños esperan que por obra y gracia de su llegada, Puerto Rico se transforme de la noche al dia en un modelo de democracia, justicia social y progreso material.[15] Eso no ocurre.

Bajo el nuevo régimen se transforma de tal modo la economía que en poco tiempo gana hegemonía el sistema de plantaciones azucareras; el centro de interés baja de la hacienda cafetalera de la montaña a los llanos de la costa, con los cambios que eso comporta en la división del trabajo. De ahí que la clase hacendada utilice los recursos culturales a su alcance para defender sus fueros.[16] Las fuerzas disolventes del imperialismo obligan a la clase en declive a orientarse en lo político hacia el independentismo[17] al par que promueve en el plano cultural el tantas veces mencionado jibarismo de acento nostálgico que asoma en el teatro, la novela, la poesía, la música y la pintura de la época.

La pintura, particularmente, siente que tiene la responsabilidad de prestarse para robustecer una conciencia nacional que se ha venido elaborando por más de medio siglo y que al sufrir los embates de una nueva metrópoli se siente averiada, como apuntó Pedreira. Más que eso, se siente en peligro de desaparecer en una anexión que esquizofrénicamente no rechaza del todo.

Evidentemente, la hora no es sólo de "tránsito y trauma", es asimismo de confusión. ¿Cómo recriminar a nuestros artistas de ese momento histórico su apego a un arte conservador y anacrónico? Lo sensato tal vez sería preguntar si habrían cumplido su cometido puertorriqueñista según ellos lo entendieron produciendo un arte de avanzada. Estos pintores probablemente se empeñaron en darle a sus expresiones valor semántico; imprimirle a sus cuadros un sentido de lenguaje de que en verdad carecen los vocabularios vanguardistas. Tendría que ser un arte cuyo sistema de símbolos integrara un código accesible a la mayoría de las gentes; imágenes significativas de la naturaleza puertorriqueña a través de las cuales los nativos de esta Isla lograran una relación profunda y cabal con sus esencias.

Augusto Jordán

EL CARNAVAL

SUSCRIPCION:

Un mes.................$ 0.25
Un trimestre.......... " 0.70
Un semestre........... " 1.25
Un año................ " 2.25

EDICION:

2.000 ejemplares.

REVISTA PUERTORRIQUEÑA
SATIRICO-LITERARIA, POLITICO-INDEPENDIENTE.
DIRECTOR Y ADMINISTRADOR:
JOAQUIN E. BARREIRO.

Entered December 1°, 1902, at San Juan, P. R. as second-class matter, under Act. of Congress of March, 3, 1879.

OFICINAS:
San Francisco 62.
Apartado 484.
Teléfono 299.
Circulación en toda la isla.

AÑO 7. SAN JUAN, P. R. AGOSTO 19 DE 1906. N° 27.

5

Francisco Oller, la personalidad artística más importante de la vuelta del siglo en Puerto Rico, paradigma del comportamiento artístico durante el angustioso período del cambio de soberanía, encarna por eso mismo todas las agonías y contradicciones de su tiempo. Aboga por y practica una pintura de intención moral tánto como de afirmación de la identidad puertorriqueña, sin necesariamente asumir una postura definida en el discurso específicamente político. Milita desde temprano contra la institución de la esclavitud, contra toda injusticia y contra las costumbres degradantes.

Se ha repetido mucho que Oller fue discípulo del polémico pintor francés, de tendencias socialistas, Gustavo Courbet (1819-1877). No es seguro. Tal vez no fue discípulo directo, pero en términos generales lo fue de su filosofía artística, moral y política, que finalmente profesa el boricua en la Isla. Courbet es partidario de un realismo bronco, sin afeites románticos; realismo de lo tangible y material; muchas veces se le oyó exclamar ¡ "soy discípulo de la naturaleza" ! declaración que ha sido frecuente entre los nuestros. Alegaba Courbet que su realismo constituía "la esencia del arte democrático".

Probablemente el liberalismo de Oller se inspira en la figura del francés, pero sea como sea, Oller lo ejerce, al igual que su patriotismo innegable como es propio que lo haga un pintor: con sus pinceles. De ahí que la revista *Indice* da seguros pasos cuando proclama en el aniversario de nuestro pintor en 1921: "Tan patriota como artista . . . sus cuadros son vigorosas afirmaciones de civismo. Ardidas arengas en que el color sustituye a la palabra. Era . . . un patriota del color". Francisco Oller es ciertamente quien impone la orientación que han de tomar los artistas y el arte puertorriqueño del siglo veinte.

Noto, sin embargo, una diferencia fundamental entre aquél y éstos en lo que se refiere a procedimiento. Oller da la espalda al interés de exploración y hallazgo involucrado en las tendencias de vanguardia que conoce en París de primera mano; se acoge al realismo de Courbet como estética más apta para cumplir con la responsabilidad moral que asume por ser de más fácil lectura para la sociedad colonial. Contemporiza estilísticamente más que en los contenidos, a pesar de que no estoy muy seguro de que su postura crítica haya sido general-

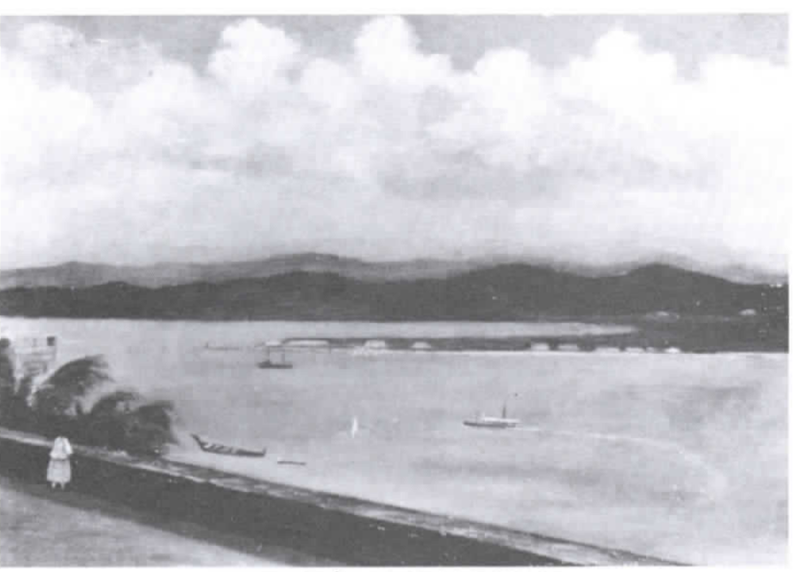


JUAN ROSADO, *NEGRO ANCIANO*, 1924

mente aceptada. Opino, por cierto, que falta una investigación más a fondo de la actuación de Oller en Puerto Rico y sobre la verdadera acogida que reciben sus cuadros en la colonia.

Los artistas que le suceden en el tiempo pintaron como pintaron guiados más bien por sus inclinaciones estéticas, que a todas luces estaban en perfecto acuerdo con el gusto de la élite de ese momento, clase de que todos procedían. El único artista de ese grupo que provenía de las capas más pobres de nuestra sociedad fue Juan A. Rosado, pero su pintura en nada se diferencia de la que practican sus compañeros de generación, lo cual indica que por razones de gusto e ideología estaba identificado con ellos. Oller se sacrificó a sabiendas de lo que dejaba de lado y de las implicaciones de su decisión. Por el contrario, en la ejecutoria de aquéllos que le siguieron no hubo sacrificio alguno; para realizar la tarea que se habían impuesto era innecesario echar por la borda sus convicciones estéticas. En cierto modo, trabajaron gozosamente; solo se dejaron seducir por la belleza natural de Puerto Rico. Conscientemente o no trazaron una visión edonista, unidimensional, del costumbrismo jibarista predominante.

Ese jibarismo se propone en la plástica a base del campesino blanco e hispanófilo mientras que en muy pocas instancias durante esos años accede a la pintura la vicisitud de mulatos y negros . . Se diría que el arte da paso a análogos eufemismos, encubrimientos y negaciones a los que tradicionalmente practican muchos de nuestros compueblanos disimulando, ignorando o negando el prejuicio racial en la vida de relación en Puerto Rico. Oller al parecer careció de tales complejos; puede afirmarse que ninguno de nuestros pintores tiene a su haber más denuncias de la opresión del puertorriqueño negro en nuestro medio que Francisco Oller. Por otra parte, recuerdo muy pocas pinturas que representen el drama de la raza negra firmadas por los principales artistas del período que nos ocupa. Y esas contadas pinturas retratan la mayoría de las veces al negro en actitud despreocupada y bullanguera, indiferente a toda problemática vital.



MANUEL JORDÁN, *DESDE LA MURALLA*, S.F.

El citar la ausencia de nuestro negro en la plástica que discutimos tiene el fin, debo aclararlo, de recalcar el carácter clasista de esta vertiente de nuestras manifestaciones creativas, a pesar de que, en este sentido la literatura también demostró mayor audacia. Están ahí para comprobarlo los ensayos de Tomás Blanco sobre el prejuicio racial y sobre la plena y los versos negroides de Palés Matos. Se dan estos acercamientos al pueblo negro y proletario, a pesar de que la clase trabajadora, sobretodo a partir del cambio de soberanía, no suscribe los proyectos políticos y culturales que propone la clase alta cuando ve amenazados sus intereses por la clase favorecida por los yanquis. El sector proletario, en sus grupos más militantes e ilustrados, ve en los hacendados no a compatriotas, sino a patronos opresores.

En términos generales, el negro y el mulato quedan exiliados de la expresión plástica en razón de que ésta emerge realmente de una sociedad racista. Pedreira confirma plenamente lo que llevo dicho; se refiere al negro como de "raza inferior". Dice: "En instantes de trascendencia histórica en que afloran en nuestos gestos ritmos marciales de la sangre europea, somos capaces de las más altas empresas y de los más esforzados heroísmos. Pero cuando el gesto viene empapado de oleadas de sangre africana quedamos indecisos, como embobados ante las cuentas de colores o amedrentados ante la visión cinemática de brujas y fantasmas.".[18]

El discrimen racial que exhibe Pedreira no es de su entera exclusividad; forma parte del sistema de ideas y actitudes que el autor de *Insularismo* transparenta en su ensayo.

Hablo del clima ideológico prevaleciente en la Isla en el período que es imprescindible conocer

así sea suscintamente, para poder comprender un tanto mejor nuestras artes.

En el universo hispanoparlante de la época se produce un activo tráfico intelectual en que se entrecruzan el pensamiento "arielista" del uruguayo José Enrique Rodó, los conceptos elitistas del español José Ortega y Gasset y, por relevo de éste, del alemán Oswald Spengler.

Rodó promulga el mito de Ariel y Calibán como alegoría de la problemática americana; la oposición del naciente imperio del norte, avasallador y materialista, simbolizado en Calibán y el conglomerado de pueblos latinoamericanos, depositarios del idealismo platónico y de la noble espiritualidad cristiana representados por Ariel.

El ideario orteguiano, por su parte, propone el conflicto aristocrático de calidad versus cantidad; minoría culta y refinada versus mayorías torpes y plebeyas; menosprecio de las prerrogativas democráticas que se describen como niveladoras y mediocratizantes. En su leída *Revista de Occidente*, Ortega y Gasset difunde traducciones de *La decadencia de Occidente*, obra del filósofo alemán mencionado Oswald Spengler, que crea gran revuelo en Puerto Rico durante los años veinte, según lo atestigua inequívocamente Juan Antonio Corretjer en un artículo que publica en *El Mundo* en 1936 a la muerte del alemán. El meollo del pensamiento de Spengler "contrapone el mundo material al espiritual al considerar la cultura el reino de los fines inmanentes y los valores auténticos, en oposición a un mundo de los medios y del utilitarismo social".[19]

Tales conceptos, obviamente tangenciales y armónicos, encuentran cauce propicio en el relevante autoexamen que aborda Pedreira en *Insularismo*, libro que viene a ser, repito, una especie de sumario de las ideas dominantes en los primeros años del siglo durante la crisis del cambio de soberanía. Son ideas que necesita sustentar la sociedad colonial de la época, agredida en su sector dirigente por el empuje del capital monopolista yanqui.

En último análisis no resulta infructuoso el apoliticismo patriótico — si cabe la frase — que ponen en funciones los artistas de la "etapa de los tránsitos y los traumas". No valen quejas por lo realizado. Ni José De Diego está en lo cierto cuando se querella contra el modernismo diciendo que "apartó de la tierra, del ambiente, de los sentimientos e ideales patrios la aspiración y el afán de los poetas . . ." Pierde sentido su reproche al evocar a un Lloréns Torres compaginando, como ya se dijo, su criollismo patriótico con su adhesión a los giros modernistas; tampoco vale para Juan Antonio Corretjer, ni para Virgilio Dávila, ni para Evaristo Ribera Chevremont. Todos ellos logran hacer compatible la patria con la vanguardia. Poetas y narradores, dramaturgos y ensayistas, alzándose por sobre la confusión general de la hora histórica, formulan los aportes imprescindibles para robustecer y afincar la personalidad de nuestro pueblo. La literatura de esos años reproduce lealmente en el plano creativo las aspiraciones de sobrevivencia de un pueblo culturalmente golpeado.

Por su lado, la pintura se desentendió de la estética de por sí. Bajo unas circunstancias anómalas y ciertamente dolorosas, que no estamos nosotros en posición de comprender bien todavía, trató de realizar su misión lo mejor posible. Al hablar del arte de Puerto Rico, para no viciar de errores el juicio, es preciso tener siempre presente que se habla del arte de una colonia.



[1]Fernando Picó, *1898, La guerra después de la guerra*. San Juan: Ediciones Huracán, 1987. ; C. Rosario Natal, *P. R. y la crisis de la guerra hispanoamericana,* (1895-1898). Río Piedras: Ed. Ramallo, 1975.

[2]A. Negrón de Montilla, *La Americanización en P. R.* Uprex, 1977.

[3]F. Manrique Cabrera, *Hist. de la Literatura Puertorriqueña.* San Juan: Editorial Cultural, 1975, pág. 249.; J. Rivera de Alvarez, *Literatura Puertorriqueña, su proceso en el tiempo.* Madrid: Ed. Partenón. 1983.; J. L. González. *Literatura y Sociedad en Puerto Rico,* México: Fondo Cultura Económica, 1976.

[4]Modesto Rivera, Conferencia: *El Modernismo; la prosa.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.

[5]P. Henríquez Ureña. *Hist. de la Cultura en América Hispánica.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986, págs. 119-123.

[6]J. A. Corretjer. *Lloréns, juicio histórico, Poesía y Revolución,* Tomo I, Ed. QeAse, R. P. 1981.

[7]A. S. Pedreira, *La actualidad del jíbaro,* ensayo en *Obras Completas.* Tomo I, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.

[8]V. Géigel Polanco,: *Los ismos en la década de los veinte.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969.

[9]J. I. De Diego Padró, *Luis Palés Matos y su trasmundo poético.* Ed. Puerto, 1973, págs. 27-31.

[10]V. Géigel Polanco, op. cit.

[11]Concha Meléndez. "El alma artística de Peurto Rico desvelada en la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico." *Boletín Art in Review,* diciembre 1937.

[12]J. Elías Levis, "Al Maestro cuchillada", *Puerto Rico Ilustrado,* diciembre 1924.

[13]P. López Martínez. *Frade,* biografía, Cayey: Ed. UPR.

[14]F. Manrique Cabrera, op. cit.

[15]M. D. Luque de Sánchez, *La ocupación norteamericana y la ley Foraker,* Cap. II, Ed. Uprex, 1980. Los yanquis encuentran a su llegada un gobierno autonómico establecido, el cual queda prácticamente nulificado por el gobierno militar instaurado después de la invasión, y que dura más de lo esperado: dos años. Durante ese tiempo no se producen reformas políticas ni económicas. Se cae el mercado del café y el del tabaco; el canje de la moneda española por el dólar norteamericano se realiza en perjuicio de los boricuas, quienes van de desencanto en desencanto.

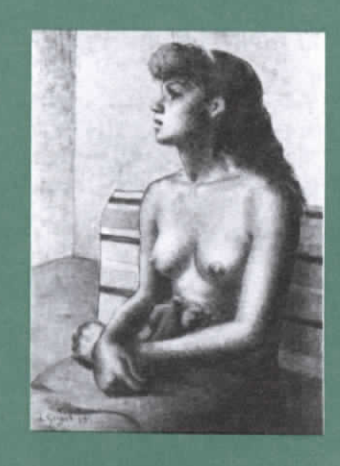
[16]A. G. Quintero Rivera, *Conflictos de clase y política en Puerto Rico.* San Juan: Ed. Huracán, Cuad. 2 CEREP, 1974, (Cap.1).

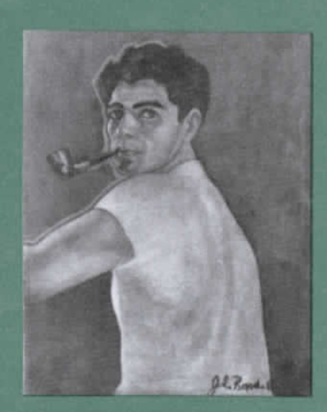
[17]A. G. Quintero Rivera, op. cit. págs. 124-25.: "hacia la primera década de la dominación nortamericana los hacendados habían comenzado a presentar aunque tímidamente, una defensa que culminó en la posición independentista asumida por el Partido Unión en 1913."

[18]A. S . Pedreira, *Insularismo* en *Obras Completas.* Tomo I, cap.I. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña , 1970.

[19]Juan Flores, *Insularismo e ideología burguesa,* (Nueva lectura de A.S. Pedreira), San Juan: Ediciones Huracán , 1979, págs. 77-107.

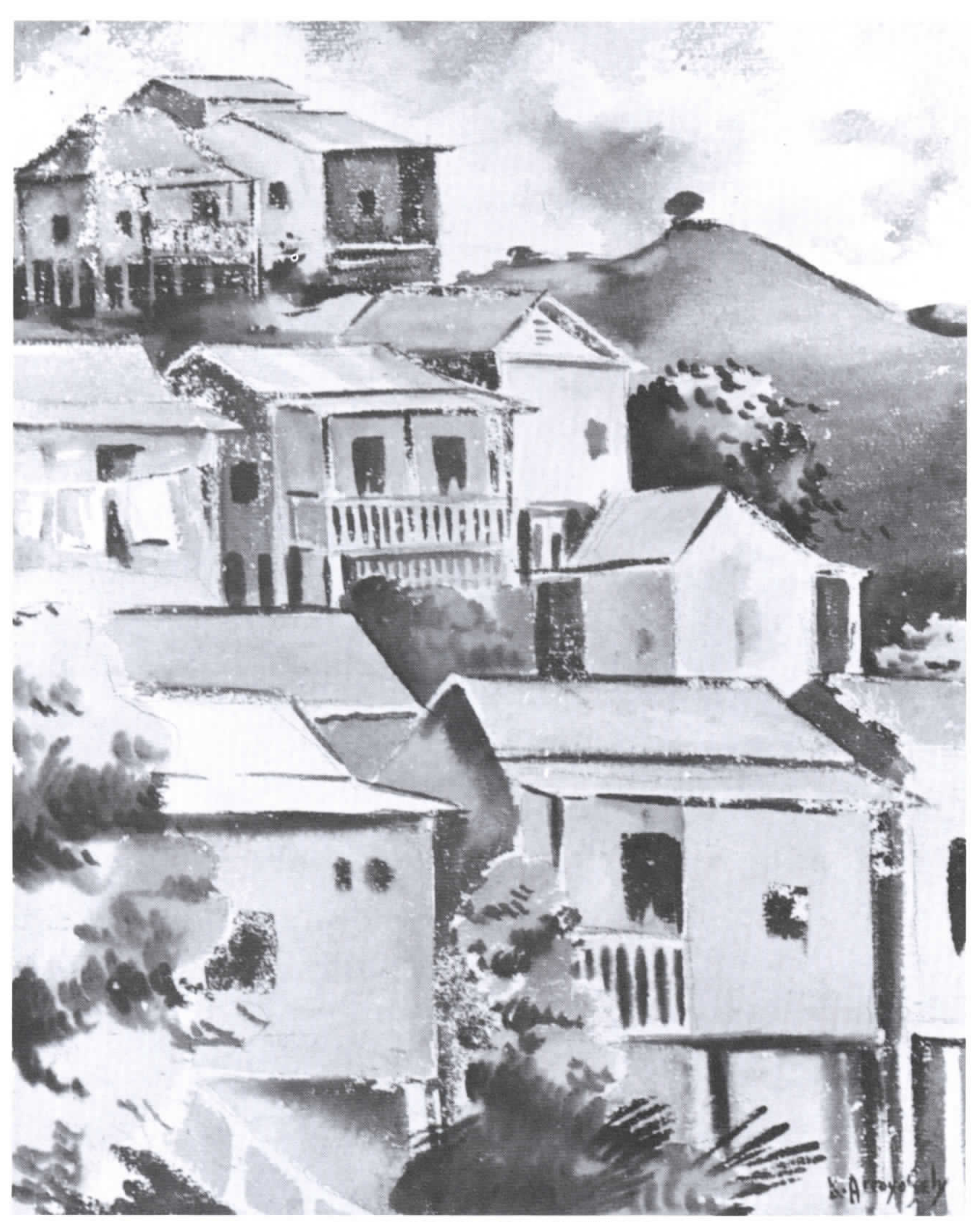








BIOGRAFIAS



RAFAEL ARROYO GELY, *VISTA DE AGUADILLA,* 1933

RAFAEL ARROYO GELY

(AGUADILLA 1913-1935)

Rafael Arroyo Gely fue uno de los exponentes de la pintura en acuarela que prevaleció en Puerto Rico a fines de 1920 y principios de la década del 30'. Obtuvo sus primeras nociones de pintura a los once años en el Colegio de las Hermanitas de la Caridad, en San Germán. Allí permaneció sólo seis meses y luego se convirtió en un autodidacta. Posteriormente ingresó al Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez, donde obtuvo el grado de ingeniero civil.

En 1931, Walt Dehner visitó el pueblo de Aguadilla para pintar sus paisajes y conoció a Arroyo Gely. Dehner no fue su maestro, pero su breve estadía en el lugar le sirvió de orientación y guía para realizar una pintura de tendencias más contemporáneas. Arroyo Gely recibió una mención en la Tercera Exhibición de Arte Puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico, en 1933. Su carrera fue truncada por una muerte temprana. En ocasión de la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño en 1936, se exhibieron veintisiete de sus acuarelas a manera de reconocimiento póstumo.

Arroyo Gely, al igual que los pintores de ideales nacionalistas de su generación, se inspiró en la naturaleza que lo rodeaba, específicamente el paisaje de su ciudad, Aguadilla. Su obra *Vista de Aguadilla* (1933), acuarela realizada con colores brillantes como el naranja y el verde, se destacó entre la de sus contemporáneos por el sentido modernista de organización de volumen y estructuración del espacio que nos recuerda la obra de Cézanne.



ENRIQUE T. BLANCO, *CALLE DE LA CULEBRA*, GUAYNABO, 1919

ENRIQUE T. BLANCO

(SAN JUAN 1886 - SAN JUAN 1972)

Enrique T. Blanco fue ensayista, historiógrafo y pintor. Estudió en el Colegio de Párvulos en el Viejo San Juan; luego en George Washington University de 1906 a 1907 y en Frederick College de Maryland. Desde joven demostró una afinidad por la pintura , la cual desarrolló con el pintor español Fernando Díaz McKenna. En 1921, el Ateneo le otorgó el segundo y tercer premio (medalla de plata y de bronce) en el concurso de pintura por dos de sus obras. Blanco se destacó en el género del paisaje realizando sus mejores obras entre 1915 y 1921. *Calle de la Culebra en Guaynabo* (1919) es una de las obras mas representativas de esta etapa. Desde 1921 a 1926 vivió en España donde se dedicó a estudiar, independientemente, arquitectura y pintura europea.

Enrique T. Blanco se destacó por su labor como ensayista y colaborador de la Revista Alma Latina. Escribió los libros *Los tres ataques británicos a la ciudad de San Juan de Puerto Rico 1595,1598,1797*; *Apuntes para la historia ornitológica de Puerto Rico* y *La huella hispánica de San Juan de Puerto Rico 1508-1898*. Fue autor de numerosas monografías sobre temas puertorriqueños, genealogía, heráldica e historia del arte. Entre estos se destacan El asiento de Caparra, La Catedral de San Juan y sus estudios sobre el pintor José Campeche, el escudo de armas de Puerto Rico y el Obispo Arizmendi.



MARIA CADILLA DE MARTINEZ, *EL RÍO DE MI PUEBLO*, 1925

MARÍA CADILLA DE MARTÍNEZ

(ARECIBO 1886-1951)

María Cadilla de Martínez fue una destacada literata, poetisa, historiógrafa y folklorista puertorriqueña que estuvo activa en el movimiento a favor del sufragio de la mujer puertorriqueña.

Comenzó sus estudios bajo la tutela del maestro Francisco Oller, en la Academia de Arte de San Juan. De 1902 a 1905, estudió en el Washington Institute, donde se graduó con el título de Maestra Normal. Allí también tomó cursos de pintura. Trabajó de maestra en la escuela primaria en 1910 y posteriormente en otros niveles académicos. En 1920, enseñó en la Academia de Artes que dirigía su esposo, el ingeniero y pintor Julio T. Martínez. Entre sus alumnos se destacó José R. Oliver. Obtuvo su bachillerato y maestría en la Universidad de Puerto Rico entre 1928 y 1930. Tres años más tarde recibió el Doctorado en Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid.

En 1927, obtuvo la Medalla de Plata por su pintura *El río de mi pueblo* (1925), en una exhibición de arte en Arecibo. El paisaje que plasmó en la obra, según la propia autora, correspondía al área del Caney, uno de los ramales del Río Grande de Arecibo, también conocido como el Caño Santiago. Posteriormente esa misma obra ganó la Medalla de Oro en una Exhibición en el Ateneo Puertorriqueño.

La pintura *Hoy estreno mi gallo* (1927) está inspirada en los estudios que por largos años realizara la autora sobre el folklore puertorriqueño. En esta obra representó a dos personajes de nuestro folklore que llevó a sus libros: Juan Bobo, a la izquierda y Juan Cuchilla, el listo. En su libro *Raíces de tierra,* abordó extensamente el tema del deporte de los gallos, al igual que el estudio y análisis de cuentos sobre Juan Bobo y Juan Canela.

Sus estudios en literatura y folklore fueron su fuente inspiradora en los temas que desarrolló en su pintura: el paisaje y las costumbres de Puerto Rico.



OSCAR COLÓN DELGADO, *LA CANASTA VACÍA*, 1931

OSCAR COLÓN DELGADO

(HATILLO 1889-1968)

"No vivo para otra cosa que para mi arte. Para mí el arte es uno -devoción, consagración y ministerio. Pinto movido por una fuerza imponderable que me impele a la creación artística. Mi aspiración es dejarle a Puerto Rico un nombre; un nombre a mi Patria."

Oscar Colón Delgado, 1946

Oscar Colón Delgado fue uno de los pintores de la primera mitad del siglo veinte que luchó contra la desidia del medio ambiente oficial y cultural en Puerto Rico. Su niñez fue dura y de una gran pobreza. A los quince años abandonó la escuela para mantenerse económicamente. Trabajó vendiendo verduras; de mensajero en el telégrafo; luego fue telegrafista y escribiente. Al mismo tiempo aprovechaba sus horas libres para leer tratados sobre arte y copiar obras de libros. En 1910, decidió ir a Utuado donde abrió su primera academia. Luego vivió en Manatí, Hatillo, Mayaguez y San Juan. Regresó a Arecibo en 1918 a instancias de la poetisa Trina Padilla de Sanz, la Hija del Caribe. Esta impulsó un proyecto de ley para otorgarle una beca de viaje de estudios a Europa, que fue vetado por falta de recursos.

No tuvo oportunidades para desarrollar su carrera adecuadamente por falta de medios y se forjó por su propio esfuerzo. Fue autodidacta y decía que su escuela pictórica había sido su contacto directo con la naturaleza. En 1933, recibió la Medalla de Bronce en la Exhibición celebrada en la Universidad de Puerto Rico, por su obra *La canasta vacía* (1931). Durante su vida obtuvo numerosos premios y distinciones además de organizar exhibiciones de arte y ser maestro.

Las necesidades económicas lo obligaron a reproducir sus propias obras tres y cuatro veces, de acuerdo al gusto de la persona que la compraba. Colón Delgado realizó cientos de paisajes, bodegones, retratos, tipos populares, todos inspirados en Puerto Rico. Entre sus paisajes se destacan: *Rincón de la patria* (1936), *Paisaje con bohío* (1916), *Cambalache* y *Paisaje con bohío y ropa*. También pintó escenas costumbristas como *Las Lavanderas* (1916). Respecto a su estilo, el propio Colón Delgado nos decía: "Pongo poco colores en mi paleta y mi técnica es sencilla. Pinto para educar y desprecio los 'istmos' que considero las puertas de escape por donde salen los que no pueden hacer arte personal ni duradero."

Colón Delgado admiraba el arte clásico europeo del siglo XIX, especialmente a Mariano Fortuny (1838-1874), y aborrecía el arte moderno porque era "incomprensible para las masas." Según él, uno de los propósitos del arte era educar al pueblo. La pintura para Colón Delgado, seguidor de las ideas nacionalistas de Pedro Albizu Campos, fue un medio de ser útil a la cultura de su patria.



WALT DEHNER, *LA DÁRSENA DE LOS BOTES EN SAN JUAN*, C. 1936

WALT DEHNER

(BUFFALO 1898 - E.U. C. 1955)

Walt Dehner, pintor, litógrafo y fotógrafo norteamericano, es uno de los artistas responsables de la enseñanza del arte en Puerto Rico en los años entre 1930 y 1946. Se destacó por su labor como promotor cultural del arte puertorriqueño.

Realizó estudios de bachillerato en la Universidad de Illinois y su maestría en la Universidad de Ohio en 1925. Perfeccionó su arte estudiando en la Universidad de Harvard; en el Museo de Bellas Artes de Boston; en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania; y en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York donde estudió con el pintor social-realista George Bellows (1882-1925) y Eugene Speicher (1883-1962). A esta intensa preparación liberal y técnica, se le suman sus experiencias en viajes de estudio a Europa.

A su llegada a Puerto Rico en 1929, se hizo cargo del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, donde permaneció hasta 1946. Estimuló en sus clases el uso de la pintura de acuarela, del que era fiel exponente. Consciente de las limitaciones del ambiente artístico en la Isla, fomentó y ayudó al artista puertorriqueño. Un aspecto importante de su labor fue la organización de exhibiciones como: *Primera y Segunda Exhibición Independiente de arte e historia* (1929-1931); *Exposición de grabados y litografías* (1930-1931); *Progressive Conservative Show* (1931); *Exposición de arte americano en blanco y negro* (1932); *Tercera exhibición de arte puertorriqueño* (1933); *Exposición de arte contemporáneo de México* (1935) y muchas otras.

Su obra, realizada en acuarela, acusa una gran espontaneidad en el tratamiento del color y en el acercamiento a los temas puertorriqueños que la separan del lenguaje estético derivado de los estilos decimonónicos naturalistas en que se debatían la mayoría de los artistas puertorriqueños de ese momento. Dehner se interesó en el paisaje tropical, las personas en su faena diaria y el paisaje urbano en su totalidad. Refiriéndose a su obra nos dice Concha Meléndez: " La realidad sensible de Puerto Rico, aún en sus aspectos más humildes, se dignifica y embellece en las obras de Dehner".



FERNANDO DÍAZ MCKENNA, *PAISAJE*, 1921

FERNANDO DÍAZ McKENNA

(ESPAÑA 1873-19??)

El pintor español Fernando Díaz McKenna se destacó por su labor como maestro de arte en el núcleo de San Juan en las décadas de 1910 y de1920.

No sabemos con exactitud con quien estudió arte formalmente, aunque su padre, el pintor español Díaz Carreño, lo pudo haber iniciado en la pintura. Fue profesor en la Academia de San Fernando en Madrid, y llegó a Puerto Rico a principios de 1913, donde permaneció por veintidós años consecutivos. Estableció su primera academia en el edificio de la Asociación de Jóvenes Cristianos (Y.M.C.A.) en San Juan. Allí tuvo numerosos alumnos entre los que se destacaron Juan Rosado, José Juliá, J. A. Colorado, Nicolás Pinilla, Enrique T. Blanco, José López Méndez y otros.

Díaz McKenna pintó numerosos paisajes urbanos y campestres, algunos pintados del natural y otros en su estudio. También se distinguió por los retratos de personalidades del momento, entre los que se destaca el de *Federico Degetau,* conservado en el Ateneo Puertorriqueño. Entre el retrato y los paisajes existe una marcada diferencia de estilo. En éstos se denota la influencia modernista del impresionismo por medio de la utilización de la luz, el predominio del color sobre la línea, la espontaneidad de la pincelada y el uso de la técnica del empaste para conseguir un efecto de relieve; técnica que posteriormente utilizarán sus discípulos Enrique T. Blanco, Juan Rosado y Nicolás Pinilla. Sus retratos, en cambio, están realizados en un estilo más conservador, de línea realista clásica, para los que utilizó colores oscuros y sobrios.



NARCISO DOBAL, *DOS CARAS*, 1947

NARCISO DOBAL

(SAN JUAN 1916-1970)

Narciso Dobal es uno de los primeros pintores puertorriqueños que rompió con los esquemas tradicionales del arte puertorriqueño y pintó obras modernistas de gran impacto.

Dobal estudió en Puerto Rico con el español Alejandro Sánchez Felipe. En 1935, ayudado económicamente por una empresa de San Juan, se trasladó a Madrid donde ingresó como estudiante libre a la Academia de San Fernando. Allí fue discípulo de Aurelio Arteta, Daniel Vázquez Díaz y Laínez Alcalá. Permaneció allí hasta dos meses después de declarada la Guerra Civil Española en 1936. Viajó a Niza y a París para visitar museos, pues afirmaba que "al arte se llega no por los libros, sino por el mirar detenido y consciente." Posteriormente, visitó la ciudad de Nueva York.

Regresó a Puerto Rico en 1938 e hizo varias exhibiciones en el Ateneo y en la Universidad de Puerto Rico. En la exhibición de 1940 presentó las pinturas al óleo *Lavandera, Pastoral, Síntesis, Porta Coeli, Vendedor de flores, Del San Juan Antiguo, Invitación al campo, Paisaje con figura* ,entre otras. En todas estas obras se inspiró en temas puertorriqueños. Posteriormente pintó los murales de la Iglesia de Bayview, en Cataño, diseñada por Henry Klumb.

Tecnólogo médico de profesión, y por vocación científica, Dobal se vió precisado a hacer a un lado la pintura y a recurrir a la ciencia como punto de apoyo económico. Trabajó en la Escuela de Medicina Tropical en San Juan y posteriormente fue dueño del Banco de Sangre Metropolitano. En 1953 ilustró el libro *Nociones de psiquiatría, neurología e higiene mental* para el Departamento de Instrucción Pública.

Dobal, pintor de gran sensibilidad, afirmó que "toda obra que pretenda lograr perdurabilidad, precisa un equilibrio perfecto entre el intelecto y la emoción." Su obra acusa la influencia del cubismo en el manejo planimétrico del espacio y la composición y de las tendencias europeas de realismo metafísico de la década del veinte en el acercamiento alegórico y fantasioso de la temática realista. Este último rasgo de su obra sugiere también la influencia del movimiento surrealista en su pintura.

Antes de comenzar una obra, el artista realizaba un boceto preciso, exacto, definitivo, y luego lo llenaba de color; colores cálidos, puros, como el amarillo, el ocre y el azul intenso. Representó claras estilizaciones de contenido criollista: ciudades, paisajes, rostros, arquitectura y figuras, de manera muy imaginativa, subjetiva, con alusiones metafóricas. En sus obras, donde imperó el sentido de gran dimensión, utilizó planos de colores sobrepuestos y delineados claramente logrando así un gran movimiento rítmico. Su producción es única en Puerto Rico porque se apartó por completo de la pintura realista del momento, y estuvo más en consonancia con la búsqueda personal y formal de las tendencias del arte moderno.



ARTURO FORT, *COSTA DE LUQUILLO*, 1907

ARTURO FORT

Arturo Fort es uno de los pintores de finales del siglo diecinueve y principios del veinte que ha quedado en el anonimato y del cual no se ha localizado información biográfica. El único dato preciso es que fué discípulo de Oller, al igual que Manuel Jordán. Seguramente, dejó de pintar para dedicarse a otra profesión más beneficiosa económicamente.

La pintura *Costa de Luquillo* (1907) fue premiada en un certamen del Casino Español con motivo de la fiesta en honor a Juan Ponce de León. La representación de este paisaje marino evidencia el acercamiento al paisaje característico de los pintores de principios de siglo en Puerto Rico inspirado en una actitud romántica y en cierta medida idealista hacia la naturaleza. Fort presenta el mar de Luquillo en la costa norte, las palmeras y el cielo azul del trópico. La pincelada suelta y pastosa, la luminosidad y el color nos recuerda la obra de sus contemporáneos, Oller y Jordán.



RAMÓN FRADE, *MUJER PLANCHANDO*, 1948

RAMÓN FRADE

(CAYEY 1875-1954)

"Pintar es dibujar con colores y dibujar bien es ver bien. Que la pintura es oficio, ciencia y arte bella... Y que el objeto del cuadro, o sea de la pintura como bella arte, es producir la emoción estética. Por esto, se puede pintar muy bien una cosa y faltarle belleza; pero no tendrá belleza lo que está mal pintado, aunque los modernistas digan lo contrario..."

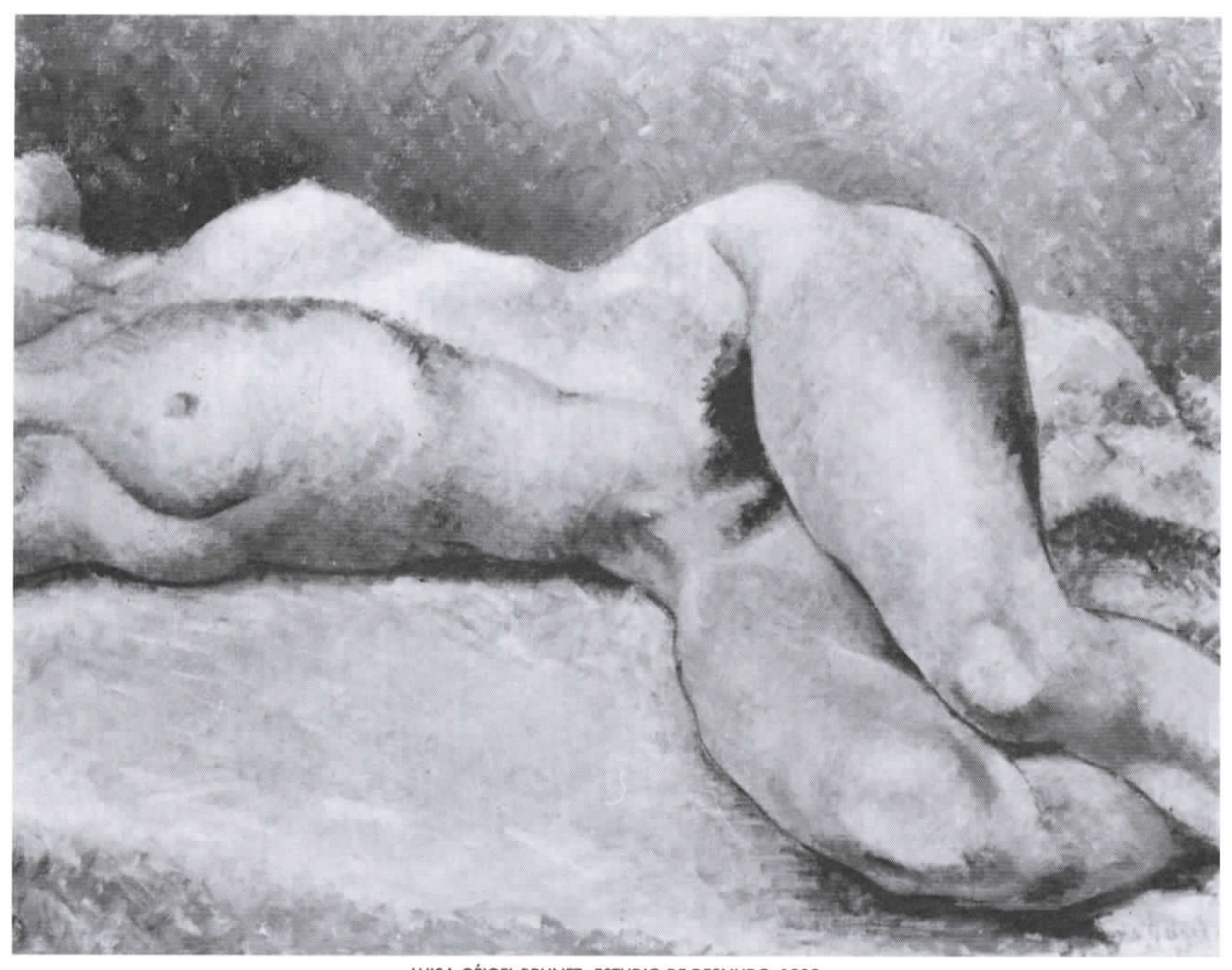
Correspondencia de Ramón Frade a
Osiris Delgado, 1937

Ramón Frade es uno de los exponentes más distinguidos de la pintura realista de fines del siglo pasado y principios del veinte en Puerto Rico. Quedó huérfano a temprana edad, y fue adoptado por el comerciante español Nemesio Laforga y su esposa dominicana. Viajó con sus padres adoptivos a Valladolid y Madrid y en 1885 se estableció definitivamente en Santo Domingo, República Dominicana. Allí se matriculó en la Escuela Municipal de Dibujo y trabajó en un almacén de provisiones. En 1890, Frade ingresó en los cursos nocturnos de la Escuela Normal hasta que se graduó de maestro. Durante el día asistía a la Escuela de telégrafos y un año después obtuvo el puesto de operador de la Central del Télegrafo. Allí conoció a Adolphe Laglande, diplomático y pintor francés que se había formado dentro del realismo académico influenciado por Meissonier. Laglande consiguió que se le otorgaran unas horas al día para darle clases de pintura. De 1897 hasta 1901 se estableció en Port-Au-Prince, Haití, y montó un estudio. En esos años pintó numerosas decoraciones en residencias y viajó a Cuba a montar bastidores escenográficos. Regresó a Puerto Rico en 1902 y en los próximos meses visitó Curazao, Costa Rica y Colombia.

Frade solicitó una beca al gobierno insular para viajar a Roma a perfeccionar sus conocimientos en el arte y en ese mismo año, 1905, pintó *El Pan Nuestro* . En él presentó a un jíbaro anciano que lleva en sus manos un racimo de plátanos, elemento esencial de su dieta diaria. El aspecto sobrio y digno del campesino, sus rasgos y la escala monumental de la obra lo transforman en un ícono de la cultura puertorriqueña rural. Al exhibir la obra, atrajo a una gran cantidad de personas que se identificaron con ella. Aunque en ese momento se le reconoció su habilidad como pintor, no es hasta 1907 que le aprobaron una beca de viaje de estudios. En mayo de ese año viajó a Génova, Nápoles, Pompeya y finalmente Roma, donde permaneció por tres meses. Luego visitó Florencia, Venecia, Milán y Pisa. Sólo permaneció cuatro meses en Europa. A mediados de octubre se embarcó rumbo a Puerto Rico. Regresó a Cayey y, desde ese momento, Frade se sintió angustiado, atrapado por el ambiente de desidia que imperaba en la isla.

Trabajó como agrimensor y en 1927 se graduó de arquitecto profesional de la American School of Correspondence de donde recibió los certificados de Land Surveying, Highway, y de Topographical Engineering. Posteriormente trabajó como topógrafo y como asistente de ingeniero civil con la PRERA de 1936 a 1939, lo que le restó tiempo para dedicarse a la pintura.

Frade, al igual que Francisco Oller, trabajó dentro de la modalidad realista inspirada por los temas locales, pero su pintura fue mucho más académica, influenciada por Mariano Fortuny. No le interesó incorporar a sus obras las tendencias modernistas de la pintura. Sus pinturas, de composición austera, procuraban captar la apariencia física del pueblo y los paisajes de Puerto Rico.



LUISA GÉIGEL BRUNET, *ESTUDIO DE DESNUDO*, 1939

LUISA GÉIGEL BRUNET

(SAN JUAN 1916)

Junto a Luisina Ordoñez y María Luisa Penne de Castillo, Luisa Géigel pertenece al grupo de mujeres artistas que obtuvieron una formación artística en Europa y los Estados Unidos durante la década del treinta. A diferencia de sus predecesoras de principios de siglo, estas artistas absorbieron e incorporaron en su obra las nuevas tendencias estilísticas de la época y fueron portavoces de un nuevo lenguaje pictórico dentro del medio ambiente artístico puertorriqueño.

La habilidad artística de Luisa Géigel fue descubierta a temprana edad por las monjas del Colegio de Esclavas del Sagrado Corazón en Barcelona, España en donde cursó sus últimos años de escuela elemental y superior. Estimulada por sus educadoras, comenzó a tomar clases nocturnas de dibujo con el pintor español Jose Mongrell, Director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

Posteriormente, la familia se trasladó a Washington, donde Géigel ingresó en el "King Smith Studio School" y continuó cursos de dibujo y escultura. Como parte de los cursos, los estudiantes asistían al Phillip's Art Gallery, cuyo director, Lawrence Watkins, al ver una de las primeras pinturas de Géigel, elogió el potencial de la artista. A mediados de la década del treinta, el padre de Géigel recibió un nombramiento importante en la ciudad de Nueva York y la familia se trasladó nuevamente a la urbe estadounidense. Las oportunidades de estudio y el contacto con las tendencias artísticas que recibió Luisa Géigel en la ciudad completaron su formación artística. Allí continuó sus estudios de pintura con Robert Brackman en el Art Students League y escultura con José de Creeft en su estudio de Greenwich Village. La influencia principal en la obra posterior de Géigel fue la de su maestro Robert Brackman. La obra de Brackman se caracterizó por su acercamiento personal a los géneros tradicionales del retrato y el desnudo. Aunque fue considerado como uno de los artistas más académicos de su generación, Brackman logró impartirle a este género un nuevo sentido mediante la proyección de la subjetividad del artista y el énfasis en la forma y el color.

A su regreso a Puerto Rico en 1939, Luisa Géigel sorprendió a la crítica y el público puertorriqueño al convertirse en la "verdadera revelación" de la exposición de "The American Artists Professional League" en el Casino de Puerto Rico. Entre las obras que presentó se destacaron los desnudos y retratos *Daydream* (1939), *Estudio de desnudo* (1939) y *Autorretrato* (1939) los cuales causaron gran impacto no solo por su factura sino por su temática. Géigel explicó que esta inclinación por el desnudo se debía a que; "En una persona se pueden encontrar infinitos colores y transparencias que difícilmente se encuentran en otro tema. Además, hay que darles la vida que esos colores tienen en la materia humana." Su estilo se caracterizó por el dibujo excelente y la aplicación del color en brochazos anchos y sueltos. Dentro del contexto de la sociedad puertorriqueña de la década del treinta las obras de Luisa Géigel representaron una visión moderna de un género que se encontraba relegado al estudio del artista. Sin embargo, sus pinturas fueron rechazadas por el público moralista y conservador de la época. En 1940 tuvó su primera exposición individual en el Ateneo Puertorriqueño, institución en donde posteriormente, a instancias de Nilita Vientos Gastón, creó la División de Artes Plásticas. A partir de esta etapa, Géigel desistió de su carrera como pintora y recurrió a la enseñanza de escultura y dibujo en la Universidad de Puerto Rico. En 1986 se retiró de la docencia.



MANUEL JORDÁN, *LA CASA DEL TECHO ROJO*, S.F.

MANUEL E. JORDÁN

(SAN JUAN 1853-1919)

Manuel E. Jordán fue uno de los artistas de la segunda mitad del siglo diecinueve y principios del veinte, que siguió de cerca los planteamientos de Francisco Oller. Jordán comenzó sus estudios formales de arte en 1868 en la Escuela Pública de Dibujo y Pintura que dirigía Oller. Este lo señaló como su alumno más sobresaliente. Además de la pintura cursó estudios musicales con el maestro Felipe Gutiérrez. Formó parte de la orquesta del Teatro de San Juan como violinista y dió lecciones de piano y violín. Además cantaba como barítono en las solemnidades religiosas. En 1893, obtuvo una medalla de bronce en la exhibición conmemorativa del Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico. Jordán era un hombre de pocos recursos económicos y esto lo obligó a pintar en cartones, lienzos diminutos y pequeñas tablas.

Su obra, de pequeño formato, está inspirada en el paisaje de Puerto Rico. En las pinturas *Poblado en falda de una loma, La casa del techo rojo, Desde la muralla*, Jordán captó elementos esenciales de la realidad puertorriqueña de ese momento: los poblados con las casas típicas de madera y paja, los bohíos y la ciudad de San Juan. Fue uno de los pocos pintores que representó hechos históricos como *Escenas de la Guerra Hispanoamericana*. Jordán dominaba el dibujo y la perspectiva. No se ha podido localizar evidencia de que Jordán haya pintado bodegones, como lo hizo Oller. Tampoco se ha podido fechar la obra que realizó. Su pintura se caracterizó por su gran realismo y colorido, su luz brillante y por su sentido de volumen, espacio y composición.



JOSÉ LÓPEZ DE VICTORIA, *PAISAJE*, C. 1920

JOSÉ LÓPEZ DE VICTORIA

(MAYAGÜEZ c. 1869 - SAN JUAN 1930)

José López de Victoria fue uno de los pocos artistas puertorriqueños de la primera mitad del siglo veinte que vivió solamente de la venta de su pintura.

A pesar de la popularidad que tuvo en el momento, no se ha podido localizar documentación biográfica de este pintor, así que se desconoce con quien estudió o si fue autodidacta.

López de Victoria vivió en Sábana Grande, Yauco y Ponce, donde pintó numerosos retratos comisionados por la incipiente burguesía puertorriqueña. Posteriormente vivió en Canóvanas, donde pintó paisajes, flores y retratos; y finalmente pasó a San Juan.

En 1913, fue premiado por el Ateneo Puertorriqueño por su retrato de Betances. El gobierno de los Estados Unidos le comisionó en 1925, por conducto del comisionado residente en Washington, don Félix Córdova Dávila, los retratos de George Washington y Calvin Coolidge con destino al Capitolio en Washington, D.C., donde se presume que aún se encuentran hoy día.

López de Victoria se destacó por sus retratos y paisajes. Realizó muchos de éstos últimos en cartones que recogía en la calle. Estos eran de técnica sencilla, poco color y pinceladas sueltas. En ocasiones utilizó un solo color, el que le había sobrado en la paleta, para pintar un paisaje. Un ejemplo de ello es *Paisaje en azul*. Conocemos otros en tonalidades rojas y otros en verde. Esto hace más evidente la escasez de medios y recursos económicos con que contaba el artista. En los retratos usó la figura de frente, o de medio lado. En ellos utilizó colores sombríos, marrones y negros de fondo, concentrando su atención en el rostro del retratado. Estas características realistas y naturalistas se aprecian en el *Retrato de Betances*. Este artista firmó, generalmente en letras rojas, su apellido 'Victoria' en uno de los ángulos superiores o inferiores de la obra.



JULIO TOMÁS MARTÍNEZ, *LA INVOCACIÓN*, 1910

"Vivimos en una época esencialmente revolucionaria. En las esferas gubernamentales así como en el campo de los negocios o en la vida social, nuevas ideas, nuevas tendencias, absurdas, vacuas, caprichosas, despóticas algunas, surgen a intérvalos y se entronizan temporalmente produciendo trastornos en el orden de las cosas existentes dejando un vestigio a su paso. Cada nuevo aspecto de esta época, de esta vida nueva, debe ser identificado en tiempos venideros. Y siendo el Arte uno de los medios más apropiados para ello, el artista incumbe el dar cumplimiento a esa labor meritoria y útil."

Prefacio, *Album de Arte* 1936/1941

Pintor, arquitecto, periodista, ilustrador, profesor de inglés, artes manuales y aplicadas, ingeniero, cartógrafro e historiador, Julio T. Martínez representó una de las personalidades más innovadoras y creativas de la generación de artistas que surgió a principios de siglo. En 1895 tomó su primer curso en pintura con Luis Pio Toro y en 1896 se trasladó a Ponce para integrarse a la escuela de pintura del pintor español D. Santiago Meana. En 1898 el Gobierno Municipal Español le otorgó una beca para estudiar arte en Barcelona, pero es arrestado durante este año a consecuencia de sus ideales políticos en pro de la soberanía norteamericana en Puerto Rico.

Estos sucesos lo llevaron trasladarse en 1899 a Nueva York en donde perfeccionó su inglés y estudió con el pintor Edward G. Seinberg. A partir de este período, según explica " sus maestros fueron los museos, la naturaleza y los libros que estudiaba intensamente". Luego de dos años regresó a Puerto Rico y estableció su estudio, una escuela de arte en Arecibo y presentó su primera exposición individual en este pueblo. En 1904 se trasladó nuevamente a los Estados Unidos para estudiar por un año en la Universidad de Cornell. A su regreso a Puerto Rico completó estudios en arquitectura a través del International Correspondence School de Scranton, Pennsylvania. A partir de su primera visita a Nueva York, Julio T. Martínez visitó regularmente esta ciudad con el propósito de mantenerse en contacto con las nuevas tendencias y conceptos que se desarrollaban en el arte. En Estados Unidos, estos años se caracterizaron por la apertura hacia las nuevas tendencias de la vanguardia europea y por la gestación de un lenguaje artístico nacional. Julio T. Martínez no solo observó y estudió este desarrollo sino que a partir de la década del treinta ingresó como miembro activo en importantes organizaciones de artistas profesionales tales como The Society of Independent Artists, Inc., The American Artists Professional League, Artists for Victory y Audubon Society con las que exhibió consistentemente hasta 1950. Entre los más destacados artistas miembros de estos grupos se encontraban Stuart Davis, William J. Glackens, George W. Bellows, John Sloane, Joseph Stella, Adolf Gottlieb, Milton Avery y Rockwell Kent, quienes fueron importantes precursores de la escuela de arte moderno de Nueva York.

En Puerto Rico Julio T. Martínez colaboró y exhibió continuamente recibiendo en 1920 y 1921 Mención de Honor y Medalla de Plata en los concursos del Ateneo Puertorriqueño. En Arecibo y otros pueblos de la isla organizó y promovió numerosas exposiciones de arte. Abogó además por la unión de los artistas y los arquitectos puertorriqueños y por la creación de museos y una academia de arte.

Contrario a la visión de otros artistas de esta época, Julio T. Martínez demostró una sensibilidad hacia las tendencias estilísticas modernas, las cuales integró en su obra. Desde sus primeras pinturas en 1904 hasta sus lienzos posteriores, su obra evidenció un acercamiento mucho más subjetivo hacia los problemas sociales y políticos puertorriqueños y una mayor preocupación por resolver problemas de índole estrictamente estética y pictórica. Según explicó, "El

JULIO T. MARTÍNEZ

(UTUADO 1878-ARECIBO 1954)

arte, libre ya de las trabas que la copia servil del objeto presentaba, se basa hoy en una fuerza esencialmente impulsadora: El Subjetivismo. Las prácticas tradicionales de subordinarlo todo a la visión exterior ya han caído en desuso, habiéndose echado a un lado la reproducción más o menos embellecida por la habilidad del artista. Esta fuerza subjetiva en las obras modernistas ha de ser compleja por necesidad; ha de expresar la idea junto al propósito que encierra cada una."

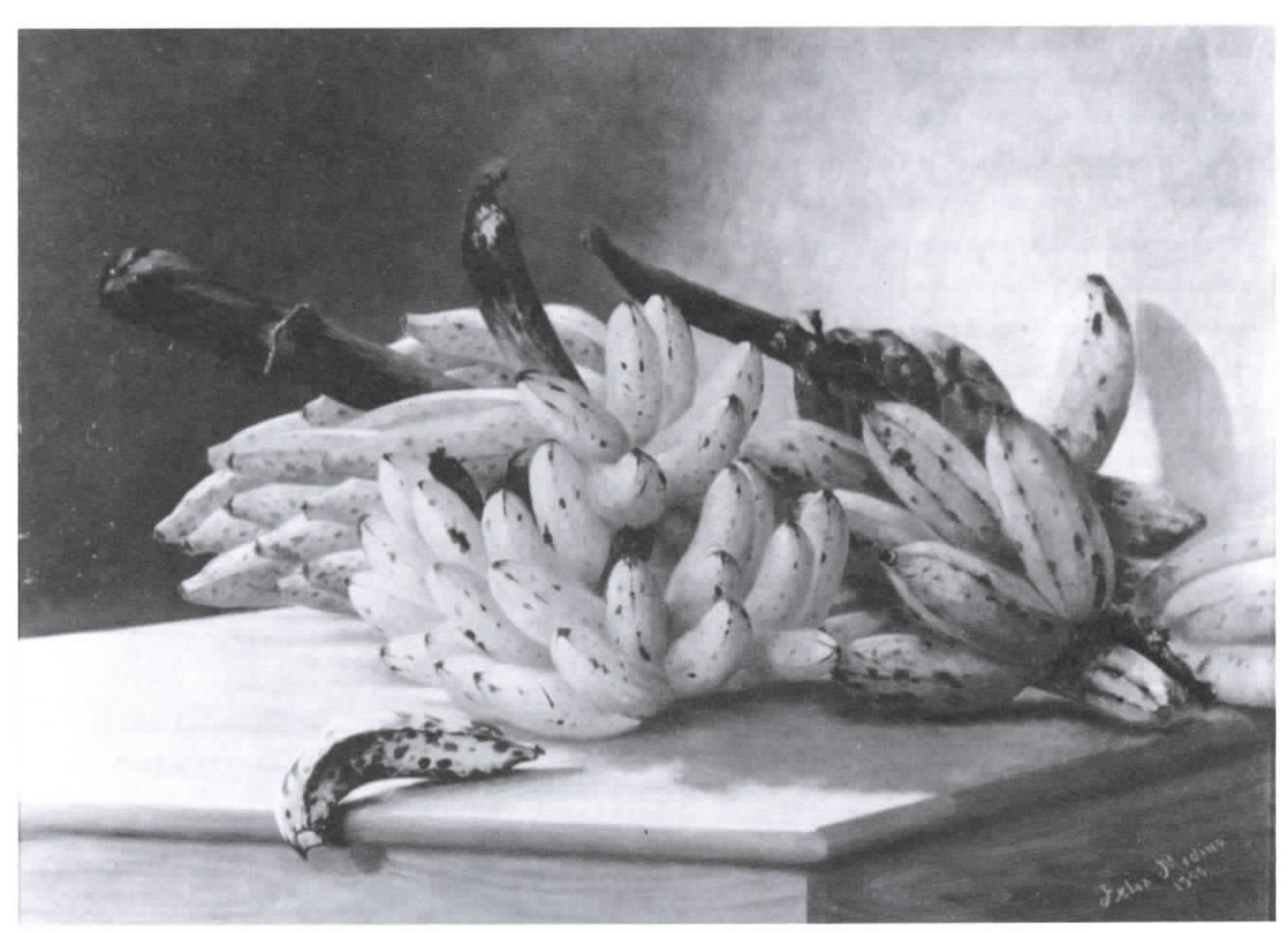
Entre sus obras se destacan el Tríptico *de 1910*, compuesto por las obras tituladas *Oro dulce* , *La invocación y El Genio del Ingenio* en donde representa, por medio de imágenes relacionadas con la industria azucarera, la situación económica de Puerto Rico y sus efectos en la sociedad puertorriqueña. En 1922 sustituyó la obra más ilustrativa del tríptico, *Oro dulce*, por la obra *La Sirena*. Sin embargo al final de su vida decidió mantener este tríptico en su forma original de 1910. El tratamiento pictórico y la temática en éste presentan una fuerte influencia del movimiento simbolista de finales del siglo XIX en Europa, entre cuyos principales exponentes se encontraban Odilon Redon, Edward Munch y Puvis de Chavannes. Las ideas y obras de los simbolistas fueron introducidas a principios de siglo en los Estados Unidos a través de los artistas norteamericanos del Ash Can School con los que Julio T. Martínez se relacionó en sus primeros viajes a los Estados Unidos.

La influencia de este movimiento se evidenció posteriormente en la obras *La hechizada*, 1919, *La verguenza*, 1911 (inconclusa) y en *El vértigo de las cumbres*, 1920. *La hechizada*, es a nuestro entender, la única obra de un pintor puertorriqueño de esa época que utilizó el motivo de la "femme fatale" transformada en leyenda que fascinó a los pintores simbolistas de finales del siglo diecinueve y principios del veinte. En 1927, al comentar sobre la diferencia de su pintura con los demás pintores puertorriqueños el artista observó: "Es verdad. . . he tratado de imprimir a mis cuadros el sello individual que me caracteriza. . . de rebeldía pasiva contra todo lo que hallo fuera de lo razonable, de lo justo, de lo decente, asi como de lo que tienda a coartar la libertad de pensar y sentir. . . Cuando estudio mis propios trabajos, no comprendo de un todo el por qué son de tan variada expresión. Me lo he preguntado varias veces y la única respuesta que surge en mi mente es que debe ser el estado del alma según lo predisponga el ambiente, las luchas, las injusticias."

Para 1934, el tratamiento atmosférico del medio pictórico en la obra *La nueva llama y la roca antigua*, sugiere una mayor preocupación del artista por los problemas intrínsecos a la factura de la obra de arte. Posteriormente, Julio T. Martínez incorporó las lecciones del realismo social y los realistas mágicos norteamericanos de los años 30, que se caracterizaron por presentar la realidad social partiendo de la distorción expresiva y la fantasía personal. Ejemplo de ello es la obra *El Manicomio*, (1936) donde representó el caos existente en el ámbito social y político de Puerto Rico en los años 30, mediante la presentación y disposición de importantes personajes de la política nacional.

El credo que guió la produción del artista a lo largo de su vida quedó resumido en sus palabras: "...la mirada del artista no debe circumscribirse, en tales casos, a la mera acción de percibir la existencia de las cosas externas que le rodean como pudiera hacerlo una placa fotográfica al recibir las impresiones de las imágenes. Debe alcanzar mucho más allá hasta la observación inteligente, el sondeo penetrante, escrutador, de aquellas para descubrir su alma, sus intenciones, sus modalidades, y luego plasmarlas en la obra."

Esta visión particular y su constante búsqueda por nuevos estilos y formas de expresión convirtieron a Julio T. Martínez en uno de los únicos pintores puertorriqueños de principios de siglo que conscientemente se integró al movimiento modernista del arte contemporáneo de su época.



FÉLIX MEDINA, *GUINEOS*, 1906

FÉLIX Y JULIO MEDINA GONZÁLEZ

Son muy pocas las referencias bibliográficas que se han localizado de estos dos hermanos, ambos artistas. En un futuro se tendrá que realizar una investigación en los pueblos de Arroyo y Mayagüez, lugares donde vivieron , sobre su vida y obra.

Félix Medina se destacó en Puerto Rico como escenógrafo y decorador. En 1906 realizó la decoración del Teatro Municipal de San Juan. Al igual que Francisco Oller pintó bodegones pero de mucha más sobriedad en contenido y más académico. Su *Desnudo* es una ilustración al óleo que probablemente hizo para una de sus decoraciones teatrales. El mismo está influído por la pintura europea clásica de visos románticos del siglo XIX.

Julio Medina fue arquitecto y vivió entregado a su profesión, razón por la cual no tenía mucho tiempo disponible para dedicarlo a la pintura. Este artista creía en la independencia de su país y a principios de siglo, bajo la dominación norteamericana, fue arrestado y enviado a prisión por defender sus ideales. Es muy poca la obra que de él se conoce pero sabemos que se destacó por sus paisajes de Puerto Rico.



JOSÉ MELÉNDEZ CONTRERAS, *DESPUÉS DE LA TORMENTA*, 1949



JOSÉ MELÉNDEZ CONTRERAS

(NAGUABO 1921)

Al igual que Torres Martinó y Rosado del Valle, Meléndez Contreras surgió durante la década del cuarenta como parte del grupo de pintores que adquirió madurez artística en la década posterior y a los que nos referimos como la generación del '50. Meléndez Contreras comenzó a tomar clases de pintura a los 16 años con Carmelita González Córdova, discípula de Fernando Díaz McKenna. Continuó estudios en la Escuela Labra de Santurce y la Escuela Superior Central en donde estudió diseño comercial con Francisco Korthright.

Durante la Segunda Guerra Mundial y mientras servía en el ejército norteamericano, tomó clases con el pintor panameño Carlos Villafaz. A su regreso, fue licenciado del servicio militar y comenzó a tomar cursos de pintura en la Universidad de Puerto Rico con los pintores Luisina Ordoñez y Cristóbal Ruiz. En 1947 el Gobierno de Puerto Rico le concedió una beca para estudiar en la Academia de Arte de Cincinnati, Ohio, donde permaneció por cuatro años. Entre sus profesores en Cincinnati, se encontraban Joseph Albers, teórico del color proveniente de la Escuela Bauhaus de Alemania y Louis Bouché. En Cincinnati, Meléndez Contreras se familiarizó con las nuevas tendencias pictóricas del arte moderno, en particular de la abstracción geométrica y el realismo mágico. En su obra *Después de la tormenta* (1949) Meléndez Contreras transformó una escena cotidiana de una marina en un ambiente de desolación y extrañeza mediante el uso de colores estridentes y la representación de una estructura de madera destruída por la naturaleza.

A partir de su regreso a Puerto Rico en 1951, el estilo de Meléndez Contreras evolucionó integrando una concepción geométrica cubista del espacio y la luz con temas derivados de la realidad cotidiana. La influencia de sus maestros Albers y Lyonel Feininger se hizo más patente a partir de este momento. Desde 1952 hasta 1977 Meléndez Contreras trabajó como diseñador, cartelista e ilustrador de libros en la División de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad. En 1959 presentó su primera exposición individual en la Galería Pintadera.



FRANCISCO OLLER, *GUAYABAS,* C. 1901-33

"El artista como el literato debe ser de la época en que vive, debe ser de su país, de su región, si quiere ser verídico. De esa manera sus obras no serán olvidadas.
El artista, como el literato, tiene la obligación de servir para algo; su cuadro deber ser un libro que instruya, que sirva para mejorar la condición humana, que fustigue el mal, que ensalse el bien, por lo que defino el arte como 'la representación de la naturaleza en bien de la humanidad'."
Discurso de Francisco Oller en la Escuela Normal.

La obra y la labor educativa que realizó Francisco Oller desde mediados del siglo XIX hasta su muerte se puede considerar como el factor decisivo en la formación de una tradición pictórica en Puerto Rico a principios del siglo XX.

El pintor puertorriqueño más importante del siglo XIX, Francisco Oller, fue uno de los primeros artistas de la Isla que adquirió una formación en Europa y participó activamente en la vanguardia artística de París durante los años de gestación de la pintura moderna.

En 1851 Oller se trasladó por primera vez a Madrid en donde estudió por dos años en la Real Academia de San Fernando. Entre sus profesores se encuentran los pintores Federico Madrazo y Kuntz. En 1858 viajó a París y comenzó a asistir a importantes talleres y academias de pintura de la época entre las cuales se encuentran el Atelier Gleyre, el taller de Thomas Couture, l'Académie Suisse, l'Ecole Impériale et Spéciale de Dessin y posiblemente el taller de Gustave Courbet. Estableció además una importante amistad con los pintores Camille Pissarro y Paul Cézanne. Durante los siete años que permaneció en París se familiarizó y absorbió los principios de los movimientos del Realismo e Impresionismo franceses. En 1872 Oller regresó a Madrid y fue nombrado pintor de la Real Cámara por el Rey Amadeo I. Finalmente se estableció permanentemente en Puerto Rico en 1884 en donde continuó trabajando hasta su muerte en 1917.

En Puerto Rico Oller desempeñó un rol importante como educador. En 1868 estableció la Academia Libre de Dibujo y Pintura y en 1869 publicó un libro sobre dibujo y perspectiva. Durante sus estadías en Puerto Rico participó activamente en varias exposiciones y realizó retratos de personajes importantes de la época. Luego de su último viaje a París en 1896, Oller fundó nuevamente una Escuela de Pintura y Dibujo y trabajó como primer profesor de pintura de la Escuela Normal de San Juan.

FRANCISCO OLLER Y CESTERO

(BAYAMÓN 1833 - CATAÑO 1917)

La influencia de los movimientos pictóricos franceses no sólo se evidenció en el estilo pictórico de Oller sino que se reflejó a su vez en su acercamiento y selección de los temas. En algunos de los paisajes "puertorriqueños" que realizó durante sus estadías temporeras en Puerto Rico en la última mitad del siglo XIX, Oller adaptó las lecciones estilísticas e ideológicas de la escuela francesa a una temática identificada con el medio ambiente puertorriqueño, una de las influencias más importantes para los artistas de principios del siglo XX. Sin embargo, aunque en su producción se evidenció una preferencia por el paisaje, Oller tuvo que recurrir, como modo de subsistencia, a pintar retratos de importantes personajes de la historia y la política del país, los cuales abordó desde el punto de vista realista de los maestros de la escuela francesa. Los retratos de los gobernadores militares *George D. Davis* y *William Hunt* ejemplifican esta última etapa de producción en su obra.

En su etapa final y a partir de la pintura El Ve*lorio* (1893) Oller abandonó el estilo impresionista para producir una obra de un realismo social marcado, a través de la cual continuó incorporando objetos y elementos identificados con la Isla. Sus bodegones *Palmillo* (1912-14) y *Guayabas* (c.1901-03) ejemplifican esta etapa de su obra. Esta transición se basa en el caracter moralista que le adscribe Oller a la obra de arte. Según explicó en 1893; "...la mas ardiente aspiración de mi alma durante toda mi vida artística ha sido la de ser colorista ! Inútiles han sido para lograrlo todos mis esfuerzos, y ya que no me ha sido concedido cifro todos mis empeños en trasladar a mis lienzos toda la verdad de la naturaleza, pidiendo a mi inspiración con la gráfica representación de la verdad aplausos al bien y recriminaciones al mal, porque creo sin encarillarme en una pedagogía absoluta, que el fin del arte en todas sus manifestaciones debe ser a la vez que el deleite de los sentidos una enseñanza útil."



LUISINA ORDOÑEZ, *PAISAJE*, S.F.

LUISINA ORDOÑEZ

(1909-1975)

Luisina Ordoñez estudió dibujo con el pintor español radicado en Puerto Rico, Alejandro Sánchez Felipe, a principios de la década del 30'. Como resultado de unos dibujos suyos publicados en la *Revista Puerto Rico Ilustrado*, fue recomendada por el Speaker García Méndez para una beca del Comisionado de Instrucción Pública que otorgaba el gobierno insular y sufragaba el programa de la P.R.E.R.A.. Estudió pintura, dibujo y escultura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid entre los años 1934 y 1935. Viajó a Francia y a Italia. Regresó a Puerto Rico en 1938 y realizó una exhibición de su obra en la Casa de España que incluyó paisajes, desnudos, acuarelas y óleos. En la década del 40' trabajó para el poeta Luis Llorens Torres como secretaria. Este le dedicó un poema titulado *Paleta Roja* que luego publicó en su libro *Alturas de América*. En 1945 enseñó pintura, escultura y diseño en la recién inagurada Academia de Edna Coll en Santurce. A finales de la década, Luisina Ordoñez estableció su propia Escuela de Bellas Artes en la Calle Cerra, acreditada por el Departamento de Instrucción. Posteriormente, dejó de pintar por muchos años y se recluyó en una finca de la Fundación Rossi en San Sebastián donde se dedicó a la carpintería, albañilería, agricultura y a la contemplación y el encuentro de paz consigo misma. En 1975 murió en un accidente de tráfico.

A diferencia de los compañeros de su generación, la obra de Luisina Ordoñez reflejó la influencia de los movimientos modernistas europeos, en particular de la escuela francesa de principios de siglo. En sus paisajes la utilización de formas básicas y la desvinculación del color de su función descriptiva, evidencian una intención de resolver problemas plásticos relacionados con la pintura. Para Ordoñez, el paisaje es un vehículo para expresar la espontaneidad de la visión del artista. De igual forma en *Retrato de Elia* (1945) la figura y el paisaje se entrelazan a tráves de la repetición de las formas y áreas de color onduladas. En esta obra el énfasis primitivista de la factura y el acercamiento a la figura recuerdan la pintura de los realistas italianos de la década del 20 y la obra de Modigliani.



MARÍA LUISA PENNE DE CASTILLO, *EN EL ESTUDIO,* 1946

MARÍA LUISA PENNE DE CASTILLO

(PONCE 1913)

María Luisa Penne ha dedicado su vida a la enseñanza del arte en el área oeste de Puerto Rico. Recibió sus primeras lecciones de arte de Marie de Fleurian, francesa que se radicó en Ponce en la década del veinte y se dedicó a enseñar pintura y dibujo. De 1932 a 1935 estudió en el Pratt Institute de Nueva York. Se graduó de bachillerato en Educación de la Universidad de Puerto Rico en 1939. Posteriormente realizó estudios graduados en arte en el Art Institute de Chicago, donde obtuvo su maestría en pintura, gráfica e ilustración en 1947; y en Columbia University, donde tomó los cursos conducentes al Doctorado en Pintura y Filosofía del arte, de 1959 a 1960.

María Luisa Penne fue profesora en el Instituto Politécnico de San Germán de 1940 a 1961. Allí organizó el Departamento de Arte y fue su directora. De 1961 a 1980 enseñó arte en el Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez.

A través de los años, la artista experimentó con numerosas técnicas y materiales: acuarela, óleo, litografía, xilografía, caligrafía, linóleo y dibujo. Su pintura *En el estudio* (1946) presenta un tratamiento modernista del tema clásico del desnudo. Su aplicación de color con brochazos sueltos, en las áreas en torno al desnudo demuestran un gran expresionismo.



NICOLÁS PINILLA, *PAISAJE*, C. 1920

NICOLÁS PINILLA

(c. 1887-1924)

Nicolás Pinilla fue discípulo de Francisco Oller y del español Fernando Díaz McKenna. Como muchos pintores de la época, sus escasos medios económicos no le permitieron vivir de la pintura. Tuvo que pintar letreros, anuncios y decoraciones interiores de casas para sostener a su familia.

El pintor obtuvo varios premios en exposiciones y concursos en la Isla. En 1920, expuso veinticuatro pinturas, entre paisajes y figuras humanas, en la Feria Insular, conjuntamente con Juan Rosado. Solo se han podido localizar dos obras suyas, dos paisajes que se exhiben en esta muestra.

En sus obras, Pinilla siguió la tradición realista del momento y se inspiró en el paisaje de Puerto Rico. Se destacó en su pintura una observación minuciosa de la naturaleza. Su pincelada es suelta y utilizó, en algunas áreas, el uso del empaste, que había aprendido de Díaz McKenna.



MIGUEL POU, *DE LA TIERRA TRISTE*, 1921

"Un artista es un verdadero patriota que lucha y se esfuerza por dejar a su patria el legado de sus ensueños..."

Miguel Pou se distinguió por ser uno de los pintores realistas de la primera mitad del siglo veinte que se interesó en reflejar el alma de su pueblo y el paisaje de su país a raíz de la invasión norteamericana. Pou se inició en el dibujo con Pedro Clausells y luego estudió pintura con el español Santiago Meana. Obtuvo el grado de bachiller en Artes en el Instituto Provincial de Puerto Rico en 1898, y dos años más tarde ingresó al magisterio. En 1910, fundó la Academia Pou, donde estimuló a numerosos jóvenes a interesarse en el arte. Viajó a Nueva York en 1919 para estudiar en el Arts Students League, donde tomó cursos de anatomía con George Bridgman, retrato con Neilson y composición con Dumond. A su regreso a Puerto Rico pintó la obra *De la tierra triste* (1921), su primer cuadro de tema isleño. En él representó un niño desnutrido, pálido, que lleva en su mano una china de la "tierra triste". Según Pou la pintura "es una trilogía de tristeza: el muchacho, la tierra y yo". Esta obra se presentó en la Exhibición de Artistas Independientes de Nueva York en 1926, y luego en París en 1931. Allí recibió muchos elogios y fue reseñada por las revistas *Révue Moderne Ilustré des Arts et de la Vie* y *Révue du Vrai et du Beau*.

Su vocación por el arte, lo impulsó a retirarse de la instrucción pública en 1922, para dedicarse exclusivamente al estudio y práctica del arte. En 1935, Pou regresó a los Estados Unidos, esta vez a tomar un curso al aire libre en la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Siempre quiso estar al tanto de los movimientos modernos de pintura, pero su obra no evidenció cambios drásticos de estilo. Entre sus discípulos se destacaron Horacio Castaign, Rafael Ríos Rey y Luis Quero Chiesa.

Según Pou, "todo artista se interesa en lo que le rodea tratando de penetrar en su interior y escudriñar el espíritu que le anima... La obra de arte es el alma misma del artista que exterioriza comunicando a sus semejantes sus ideales, sus preocupaciones, sus emociones ante la vida que le rodea".

Pou se inspiró en el paisaje rural y urbano, en los tipos populares, y en la figura humana. En sus pinturas de tipos populares se destaca *Camino del Pueblo* (1934), en donde nos presentó un jíbaro que refleja en su rostro "una melancolía típica, melancolía filosófica que aguanta tanto la carga de las vicisitudes, como la yegua de carga". Es muy probable que al pintar esta obra Pou se inspirara en la canción *Lamento Borincano* de Rafael Hernández, grabada en 1932.

Miguel Pou pintó numerosos retratos de conocidos y seres queridos, inspirado en el credo de que un retrato "no es otra cosa que la expresión de un carácter, de una personalidad. El artista da a la expresión del retrato todo lo que contiene su personalidad; es decir expresa lo que éste lleva dentro de sí". Pou se compenetraba con su sujeto , para obtener una imagen personal de cada uno.

En su obra intentó combinar la luminosidad y paleta de tonos complementarios y pinceladas sueltas del Impresionismo, con el acercamiento realista a la temática puertorriqueña.

MIGUEL POU

(PONCE 1880 - SAN JUAN 1968)



RAFAEL RÍOS REY, *SIN TÍTULO*, 1946

"Yo soy un obrero del arte. Mi obligación es trabajar, trabajar con tesón, con limpieza, con probidad. No soy un esteta ni un intelectual".
Luis Castro Quesada, "Gracia y plenitud en el arte de Ríos Rey", *El Mundo*, 22 de junio de 1948.

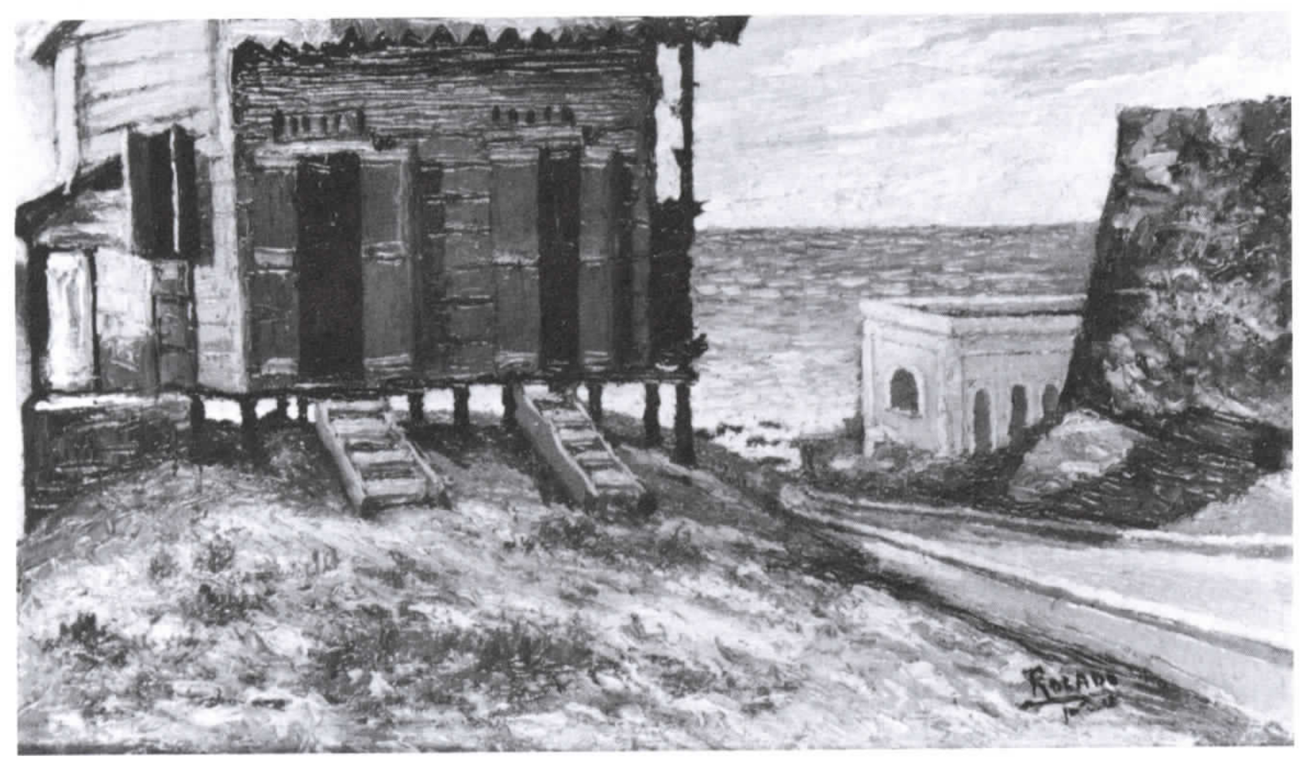
"Yo soy pintor nada más, y es mi anhelo, siempre ha sido, ser útil a mi pueblo y contribuir a aliviar su situación, diciendo la verdad con el pincel y señalando los cuadros trágicos de la vida real".
S. Ramos Alancastro, "Rafael Ríos Rey", *El Imparcial*, 6 de julio de 1948.

RAFAEL RÍOS REY

(PONCE 1911 - SAN JUAN 1980)

Rafael Ríos Rey fue uno de los pocos pintores de la década del cuarenta que se interesó en la pintura mural. Heredó su afición por el arte de su padre Octavio Ríos, que fue escenógrafo del teatro La Perla de Ponce; y de su abuelo Juan N. Ríos, también pintor y músico. Estudió pintura en Ponce con Miguel Pou y Horacio Castaign. Ríos Rey fue un autodidacta que estudió con dedicación la técnica personal de los grandes maestros contemporáneos. En 1936 se trasladó a Nueva York donde vivió por muchos años en Greenwish Village. Allí estudió acuarela con Nathaniel Dirk. En la Feria Mundial de Nueva York de 1939 representó a Puerto Rico. Luego ganó una medalla de oro en el New York Art Committee. Posteriormente estudió pintura con José Chávez Morado y Jorge Best, y escenografía con López Moncera en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México. En la década del 40' pintó el mural *La Caña* en las paredes del Banco Crédito y Ahorro Ponceño, donde exaltó las dos grandes fuerzas creadoras de su pueblo: el obrero de la caña y el obrero de la máquina. Presentó una exhibición individual en 1948 en la Universidad de Puerto Rico en donde expuso once óleos y veintiuna acuarelas. Fue profesor de escenografía, pintura mural y mosaico en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña

Las pinturas presentadas por Ríos Rey en su exhibición de 1948 evidencian una clara influencia de Diego Rivera y el muralismo mexicano. Al igual que los muralistas, trató de reflejar en sus obras una expresión genuina de la vida social del puertorriqueño, que contribuyen al proceso de definición de su identidad cultural.



JUAN ROSADO, *CASITA CON DOS ESCALERAS*, 1930

JUAN ROSADO

(TOA ALTA 1891 - SAN JUAN 1962)

"Los pintores puertorriqueños merecemos coronas de laureles por la lucha tan fuerte que tenemos que librar para defendernos del ataque traicionero del hambre. El tratar de vivir del arte de la pintura aquí en Puerto Rico, es un suicidio o un atentado a nuestras vidas...."

La tenaz y larga trayectoria artística de Juan Rosado y su constante dedicación a la promoción de un "arte puertorriqueño" fue un impulso significativo para la generación de artistas que se desarrolló a partir de la década del cincuenta. Nacido en Toa Alta y criado en San Juan, Rosado comenzó sus estudios en arte con el pintor cubano establecido en Puerto Rico, Nicolás Pinilla. En 1913, junto a Pinilla, se incorporó como alumno en la Academia de Arte del pintor español Fernando Díaz McKenna en San Juan. Desde sus primeras presentaciones como miembro del taller de Díaz McKenna en la exposición de la Feria Insular en 1920, Rosado se destacó por su estilo realista y su sentido del color, particularmente en sus interpretaciones del paisaje del área Norte de Puerto Rico.

Las observaciones de Rosado respecto a las dificultades económicas de un artista, son eco de su experiencia personal. En 1922, la necesidad económica lo llevó a instalar un taller de rótulos comerciales en Puerta de Tierra como modo de subsistencia. Sin embargo, pudo canalizar sus intereses artísticos al convertir el taller en un centro cultural y creativo en donde se fomentaban diferentes disciplinas artísticas entre las cuales se encontraba la música, el teatro y las artes plásticas. Fue en "L'Atelier "de Rosado, como lo bautizaron los que allí trabajaban, donde muchos de los artistas de la generación del cincuenta se expusieron y entrenaron por primera vez en el arte.

Al igual que la mayor parte de los pintores de este período, Juan A. Rosado demostró una predilección y dominio por el género del paisaje. Esta inclinación por el paisaje nacional evoluciona desde principios de siglo en los pintores puertorriqueños como respuesta a la necesidad de lograr una comunicación e identificación con el pueblo y crear a su vez un arte de "afirmación nacional". Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos, Rosado fué uno de los primeros pintores que representó los personajes populares y de clases pobres característicos de la zona urbana, en particular del barrio de Puerta de Tierra.

La decisión y preferencia por representar temas de un realismo naturalista desvió el desarrollo de Rosado de la exploración de las nuevas corrientes pictóricas del siglo XX. Ejemplos aislados de esta búsqueda son las obras *La espera* (1933) y *Decepción* (1933) cuya temática y acercamiento pictórico revelan un conocimiento de las corrientes contemporáneas europeas.



JULIO ROSADO DEL VALLE, *LAS LAVANDERAS*, 1944

JULIO ROSADO DEL VALLE

(CATAÑO 1922)

A mediados de la década del cuarenta , contando con solo 23 años de edad y sin ninguna educación artística formal, Julio Rosado del Valle irrumpe en el ámbito artístico puertorriqueño como uno de los jóvenes pintores de mayor potencial y fuerza expresiva. Hijo de un barbero de Cataño, Rosado del Valle comenzó desde temprana edad a desarrollar su habilidad artística mediante el estudio de reproducciones de arte que encontraba en libros. Este particular desarrollo inicial responde a la situación precaria en que se encontraba la educación de las artes en Puerto Rico. Sin embargo, la misma no presentó obstáculos para el desarrollo de quien llegaría a convertirse en una de las personalidades mas significativas y de mayor proyección en la pintura contemporánea de Puerto Rico.

La temática y el acercamiento pictórico de esta primera etapa de Rosado del Valle presentan una gran influencia de los pintores muralistas mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Sin embargo, desde sus primeras obras, entre las cuales se encuentra *Lavanderas* (1944) se evidencia un interés por transferir la experiencia pictórica adquirida , en este caso la escuela mexicana, al medio ambiente que lo rodeaba en su pueblo de Cataño. Este arraigo a la temática puertorriqueña fue en las décadas del 40 y el 50 una de las características e impulsos más determinantes en la obra de Rosado del Valle, dando paso posteriormente a una búsqueda de expresión individual. Desde sus primeras obras se observa una inquietud por trabajar las calidades intrínsecas del color y la forma, inquietud que se convirtió en una de las preocupaciones principales de su obra posterior.

A partir de su primera exhibición individual en 1944 y mediante las exposiciones que presentó posteriormente en el Ateneo Puertorriqueño y en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, su carrera artística adquirió un nuevo impulso. En 1946 la Universidad de Puerto Rico le otorgó una pensión mensual para estudiar en el taller del pintor español Cristóbal Ruiz y una beca para estudiar en el New School of Social Research de Nueva York con los pintores Mario Carreño (Cuba) y Camilo Egas (Ecuador). Posteriormente recibió otra beca para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Florencia y viajó extensamente por Europa. En 1949 regresó a Puerto Rico y se estableció nuevamente en el pueblo de Cataño. En 1949 presentó una exhibición individual en el Ateneo Puertorriqueño en la que quedó establecida firmemente su posición destacada en el arte puertorriqueño.



CRISTÓBAL RUIZ, *RETRATO DE GLADYS FRANCILLETE*, C. 1947-1949

CRISTÓBAL RUIZ

(VILLACARRILLO 1881 - MEXICO 1962)

El pintor español Cristóbal Ruiz dedicó veinticuatro años de su vida a la enseñanza de los cursos de dibujo y pintura en Puerto Rico. Su influencia se dejó sentir en la obra de los pintores jóvenes de la década del '40 y del 50'.

Estudió pintura con Romero de Torres y con Alejandro Ferrant en la Academia de San Fernando en Madrid. En 1902 se trasladó a París donde estudió con Jean Paul Laurent en la Academia Julien. Permaneció diez años en París y en el interín viajó a Bélgica y a Holanda. En París hizo amistad con Amadeo Modigliani y se familiarizó con el medio ambiente artístico. Regresó a España en 1912. Obtuvo el tercer premio de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid por su obra *La concha* y tres años más tarde el segundo premio por *Tierras de Labor* , actualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Cristóbal Ruiz ejerció como profesor, primero en la Escuela de Artes y Oficios de Ubeda (1927-1932); luego en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1933-1936), donde dictó una cátedra de pintura hasta la caída de la República Española. En Madrid frecuentó los círculos intelectuales de la vanguardia española en los que figuraban Antonio Machado, Azorín, Valle Inclán y Victorio Macho. Al estallar la Guerra Civil Española ingresó en el ejército republicano y fue adscrito a la Junta Central del Tesoro Artístico Nacional, donde cooperó activamente en el salvamento y protección de las obras maestras españolas. Emigró a Puerto Rico en 1938 cuando se desplomó totalmente la resistencia de la república. Ese mismo año inauguró una exhibición de sus obras en la Universidad de Puerto Rico. Una vez en la Isla fue nombrado profesor en el Instituto Politécnico de San Germán y luego pintor residente en el recién creado Departamento de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico. Cristóbal Ruiz logró impartir a sus estudiantes una visión modernista y de vanguardia de la pintura. Entre sus discípulos más destacados se encuentran Luis Hernández Cruz, Julio Rosado del Valle y José Meléndez Contreras.

La obra de Cristóbal Ruiz está inspirada en el paisaje y la figura humana. Su pintura es de trazos firmes y mesurados, de gran sobriedad esquemática y sencilla en su contenido. En su pintura prevaleció el color pálido, el azul claro, el blanco, el rosado, los grises, el ocre y el amarillo. Logró impartir a todas sus obras un sentido místico y poético, impregnado de una actitud contemplativa hacia la vida.



JOSÉ A. TORRES MARTINÓ, *MISERIA*, 1946

JOSÉ A. TORRES MARTINÓ

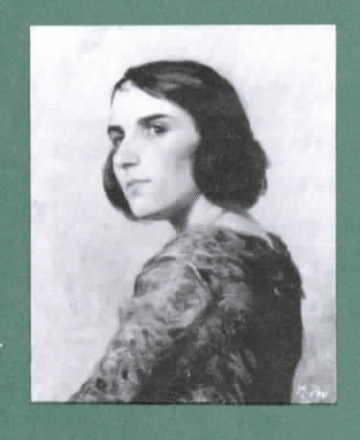
(PONCE 1916)

"...La tarea de crear un arte nacional puertorriqueño no es tarea de un hombre o de dos, sino que los hombres de gobierno en Puerto Rico, que estén interesados en el logro de la integración de la personalidad puertorriqueña, tendrán que dar mayor atención al logro de este objetivo fomentando en nuestras juventudes el amor a las bellas artes, a las cosas del espíritu y a lo nuestro, no aplicando un criterio de nacionalismo estrecho, sino dándole al hombre puertorriqueño un lugar donde situar sus pies para de ahí levantarse y ver el mundo."

José Luis González, "Universidad ofrece ayuda a pintores Torres Martinó y Rosado del Valle", *La Torre*, 20 de marzo de 1946, págs. 1,8.

Desde finales de la década del treinta , la formación y definición ideológica que adquirió Torres Martinó lo convirtieron posteriormente en uno de los líderes mas elocuentes de un movimiento artístico autónomo en Puerto Rico. Torres Martinó comenzó a estudiar pintura con Horacio Castaign en Ponce a mediados de la década del treinta. A fines de esta década, se trasladó a Nueva York donde durante un año cursó estudios de pintura y diseño en el Pratt Institute. En 1946 junto a Julio Rosado del Valle, recibió una beca de la Universidad de Puerto Rico para proseguir su educación artística. Ese mismo año presentó su primera exposición individual en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico, luego de la cual regresó a la ciudad de Nueva York. Aquí estudió pintura mural con Rufino Tamayo y Camilo Egas en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn, y grabado con Stanley W. Hayter en el "Atelier 17". En 1948, realizó un viaje a Europa y cursó estudios en la Academia de Bellas Artes de Florencia. A su regreso a Puerto Rico en 1949 fundó, junto a Félix Rodríguez Báez, un taller y escuela de arte para niños llamado "Estudio 17". Un año más tarde, junto a Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Julio Rosado del Valle fue miembro fundador del Centro de Arte Puertorriqueño, la primera organización de artistas plásticos en Puerto Rico. A partir de este período, Torres Martinó asumió una voz activa como educador artístico y portavoz de los ideales estéticos y sociales del movimiento artístico de la década del '50.

Su obra *Miseria* (1946) representa una etapa de transición del artista donde se evidencia la influencia del movimiento social-realista que se desarrolló durante las décadas de los '30 y los '40 en los Estados Unidos y Europa y la influencia del movimiento muralista de México. Aunque en las obras de este período, su temática esta centrada en la situación social nacional, la misma refleja a su vez, la situación de crisis e incertidumbre que caracterizó el período entre las dos Guerras Mundiales.



CATALOGO DE OBRAS

CATALOGO

RAFAEL ARROYO GELY

1. *Vista de Aguadilla*, 1933
acuarela sobre papel
20" x 16" (50.8 x 40.6 cms.)
Col. Museo de la Universidad de Puerto Rico

ENRIQUE T. BLANCO

2. *Calle de la Culebra, Guaynabo, 1919*
óleo sobre lienzo
8" x 16 1/4" (20.3 x 41.3 cms.)
Col. Eugenia Josefina Santiago

MARIA CADILLA DE MARTÍNEZ

3. *El río de mi pueblo*, 1925
óleo sobre lienzo
19" x 29" (48.2 x 73.7 cms.)

4. *Hoy estreno mi gallo*, 1927
óleo sobre lienzo
16" x 20" (40.5 x 50.8 cms.)

OSCAR COLÓN DELGADO

5. *Paisaje con bohío y ropa*, 1915
óleo sobre tabla
8 3/4" x 12 7/8" (22.2 x 32.8 cms.)
Col. Mariela Miranda Recio

6. *Cambalache*, c. 1915
óleo sobre lienzo
21 1/4" x 38" (54 x 96.5 cms.)
Col. Familia Pérez González

7. *Lavanderas*, 1916
óleo sobre tabla
12 1/4" x 18 1/2" (31.2 x 47 cms.)
Col. Mariela Miranda Recio

8. *Paisaje con bohío*, 1916
óleo sobre tabla
12 1/4" x 18 1/2" (31.1 x 47 cms.)
Col. Mariela Miranda Recio

9. *La canasta vacía*, 1931
óleo sobre lienzo
18" x 16" (45.7 x 40.5 cms.)
Col. Museo de Arte de Ponce

10. *Trapiche*, s.f.
óleo sobre tabla
8 7/8" x 15" (22.5 x 38.1 cms.)
Col. Mariela Miranda Recio

11. *Rincón de patria*, 1936
óleo sobre tabla
32" x 16" (81.3 x 40.6 cms.)
Col. Mariela Miranda Recio

WALT DEHNER

12. *Red Church*, c. 1936
acuarela sobre papel
20" x 14" (50.8 x 35.5 cms.)
Col. Eugenia Josefina Santiago

13. *La dársena de los botes en San Juan*, c. 1936
acuarela sobre papel
19" x 25" (48.3 x 63.5 cms.)
Col. Eugenia Josefina Santiago

FERNANDO DÍAZ MCKENNA

14. *Paisaje*, 1921
óleo sobre canvas
14" x 18" (35.5 x 45.8 cms.)
Col. Museo Universidad de Puerto Rico

15. *Puerta de San Juan*, 1926
óleo sobre lienzo
13 1/4" x 10" (33.6 x 25.4 cms.)
Col. Museo de Arte de Ponce

16. *Paisaje*, 1927
óleo sobre cartón
9 " x 23 7/8" (22.9 x 60.7 cms.)
Col. Graciany Miranda Marchand

17. *Retrato de Federico Degetau*, s.f.
óleo sobre lienzo
28" x 22" (71.1 x 55.9 cms.)
Col. Ateneo Puertorriqueño

NARCISO DOBAL

18. *Dos caras*, 1947
óleo sobre lienzo
19 1/8" x 25 1/8" (48.6 x 63.8 cms.)
Col. Museo Universidad de Puerto Rico

ARTURO FORT

19. *Costa de Luquillo*, 1907
óleo sobre tabla
13" x 8 5/8" (33 x 22 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

RAMÓN FRADE

20. *El pan nuestro*, c.1905
óleo sobre lienzo
60" x 38 11/16" (152.3 x 99 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

21. *Mujer planchando*, 1948
óleo sobre tabla
13" x 8 5/8" (33 x 22 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

22. *Paisaje*, 1949
óleo sobre lienzo
14" x 20" (35.5 x 50.8 cms.)
Col. Mariela Miranda Recio

LUISA GÉIGEL BRUNET

23. *Estudio de desnudo*, 1939
óleo sobre lienzo
24" x 30" (61 x 76.2 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

24. *Daydream*, 1939
óleo sobre canvas
30" x 22" (76.2 x 55.9 cms.)
Col. del artista

25. *Autorretrato*, 1939
óleo sobre canvas
19 1/2" x 15 1/2" (49.5 x 39.4 cms.)
Col. del artista

MANUEL JORDÁN

26. *Poblado en falda de loma*, s.f.
óleo sobre lienzo
24" x 30" (61 x 76.2 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

27. *Escena de la Guerra Hispanoamericana*, s.f.
óleo sobre tabla
12 1/2" x 23 1/4" (31.8 x 59 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

28. *La casa del techo rojo*, s.f.
óleo sobre tabla
10 3/8" x 14 3/4" (26.4 x 37.5 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

29. *Desde la muralla*, s.f.
óleo sobre tabla
11 3/4" x 15 7/8" (29.9 x 40.4 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

30. *Escena del río*, s.f.
óleo sobre tabla
10 5/8" x 14" (27 x 35.5 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

31. *Hacienda de altura*, s.f.
óleo sobre tabla
8 1/4" x 12 3/8" (21 x 31.4 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

JOSÉ LÓPEZ DE VICTORIA

32. *Betances*, c. 1913
óleo sobre lienzo
25 1/8" x 18 1/8" (63.8 x 46 cms.)
Col. Graciany Miranda Marchand

33. *Paisaje*, c. 1920
óleo sobre masonite
12 1/4" x 18 1/8" (31.1 x 46.1 cms.)
Col Graciany Miranda Marchand

34. *Paisaje*, c. 1920
óleo sobre cartón
11 5/8" x 17 1/2" (29.5 x 44.5 cms.)
Col. Sonnya Calderón

JULIO T. MARTÍNEZ

35. *La invocación*, 1910
óleo sobre lienzo
18" x 14" (45.8 x 35.5 cms.)

36. *Oro dulce*, 1910
óleo sobre lienzo
9" x 10 1/2" (22.9 x 26.7 cms.)

37. *El genio del ingenio*, 1910
óleo sobre lienzo
14 1/2" x 12" (36.9 x 30.5 cms.)

38. *La verguenza*, 1911
óleo sobre lienzo
12 1/2" x 8 1/2" (31.8 x 21.6 cms.)

39. *La hechizada*, 1919
óleo sobre lienzo
18" x 14" (45.7 x 35.5 cms.)

40. *El vértigo de las cumbres*, 1920
temple y tinta sobre cartón
14" x 9 1/2" (35.5 x 24.1 cms.)

41. *Los cascajeros*, 1922
óleo sobre lienzo
19 1/2" x 40 1/2" (49.5 x 102.9 cms.)

42. *Jugada de gallos en tiempos de España*, 1930
óleo sobre lienzo y madera
30 " x 35" (76.2 x 89 cms.)

43. *La nueva llama y la roca antigua*, 1934
óleo sobre lienzo
18" X 14 1/2" (45.8 x 36.9 cms.)

44. *El manicomio*, 1936
óleo sobre lienzo
26 1/2" x 39 1/2" (67.3 x 100.3 cms.)

FÉLIX MEDINA GONZÁLEZ

45. *Guineos*, 1906
óleo sobre lienzo
22" x 30 1/8" (55.9 x 76.5 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

46. *Desnudo*, s.f.
óleo sobre lienzo
8" x 15" (20.3 x 38.1 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

JULIO MEDINA GONZÁLEZ

47. *Paisaje con tres casas*, s.f.
óleo sobre lienzo
14" x 10" (35.5 x 35.4 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

JOSÉ MELÉNDEZ CONTRERAS

48. *Después de la tormenta*, 1949
óleo sobre lienzo
12" x 20" (30.5 x 50.8 cms.)
Col. Familia Pérez González

FRANCISCO OLLER

49. *Hacienda Aurora*, c. 1898-99
óleo sobre tabla
12 1/2" x 22" (31.8 x 55.9 cms.)
Col. Museo de Arte de Ponce

50. *George W. Davis*, 1900
óleo sobre lienzo
54" x 35 1/4" (137.2 x 89.5 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

51. *William H. Hunt*, 1901
óleo sobre lienzo
53 5/8" x 33 1 /4" (136.3 x 84.5 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

52. *Guayabas*, c. 1901-3
óleo sobre tabla
15 1/2" x 26 7/8" (39.4 x 68.3 cms.)
Col. Familia Paniagua Charbonnier

53. *Palmillo*, c. 1912-14
óleo sobre tabla
16 3/4" x 38" (42.5 x 96.5 cms.)
Col. Familia Paniagua Charbonnier

LUISINA ORDOÑEZ

54. *Paisaje*, s.f.
óleo sobre canvas
17 7/8" x 24" (45.4 x 61 cms.)
Col. Familia Ordoñez

55. *Retrato de Elia*, c. 1945
óleo sobre masonite
20" x 16" (50.8 x 40.7 cms.)
Col. Familia Cadilla Sulsona

MARÍA LUISA PENNE DE CASTILLO

56. *En el estudio*, 1946
óleo sobre lienzo
37 1/2" x 25 1/2" (95.7 x 64.8 cms.)
Col. del artista

NICOLÁS PINILLA

57. *Paisaje*, c. 1920
óleo sobre lienzo
20 1/4" x 34 1/4" (51.4 x 87 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

58. *Paisaje*, 1920
óleo sobre lienzo
17 3/4" x 30" (45.2 x 76.2 cms.)
Col. Eugenia Josefina Santiago

MIGUEL POU

59. *Cabeza de estudio*, c. 1916
óleo sobre lienzo
19" x 15 1/2" (48.3 x 39.4 cms.)
Col. Museo de Arte de Ponce

60. *Retrato de Francisco Oller*, 1917
óleo sobre lienzo
28" x 22" (71.1 x 55.9 cms.)
Col. Ateneo Puertorriqueño

61. *Niña con trenzas*, s.f.
óleo sobre lienzo
19 1/2" x 15 1/2" (49.5 x 39.4 cms.)
Col. Museo de Arte de Ponce

62. *De la tierra triste*, 1921
óleo sobre lienzo
20" x 16" (50.8 x 40.6 cms.)
Col. Marina Cabrer

63. *La promesa*, 1928
óleo sobre lienzo
26 5/8" x 20 5/8" (67.6 x 52.3 cms.)
Col. Museo de Arte de Ponce

64. *Camino del pueblo*, 1934
óleo sobre canvas
30 1/2" x 23 3/4" (77.5 x 60.4 cms.)
Col. Alberto Torruella

65. *Autorretrato*, 1940
óleo sobre lienzo
30" x 23 7/8" (76.2 x 60.7 cms.)
Col. Museo de Arte de Ponce

66. *Lavandera del río Portugués*, 1944
óleo sobre lienzo
22 1/2" x 30" (57.1 x 76.2 cms.)
Col. Raúl Matos

RAFAEL RÍOS REY

67. *Sin Título*, c. 1946
óleo sobre lienzo
46 1/2" x 35 1/2" (118.1 x 90.2 cms.)
Col. Familia Tió Fernández

JUAN ROSADO

68. *Negro anciano*, 1924
óleo sobre tabla
25 1/4" x 21" (64.2 x 53.3 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

69. *Luquillo entre nubes*, c. 1930
óleo sobre lienzo
13 3/8" x 18" (34 x 45.8 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

70. *Marina*, c. 1930
óleo sobre lienzo
10 7/8" x 21 3/4" (27.8 x 55.3 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

71. *Casita con dos escaleras*, 1930
óleo sobre lienzo
10 1/8" x 17 1/8" (25.8 x 43.5 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

72. *Paisaje con árboles y casas*, 1930
óleo sobre lienzo
14 3/8" x 18 1/4" (36.5 x 46.3 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

73. *Decepción*, 1933
óleo sobre masonite
34 7/8" x 21 1/4" (88.6 x 54 cms.)
Col Instituto de Cultura Puertorriqueña

74. *La espera*, 1933
óleo sobre lienzo
38 1/2" x 27 3/8" (97.8 x 69.6 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

75. *Paisaje de mar*, 1933
óleo sobre tabla
19" x 25 1/2" (48.3 x 64.8 cms.)
Col. Graciany Miranda Marchand

76. *Paisaje del interior*, 1940
óleo sobre masonite
20" x 24 1/2" (50.8 x 62.2 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

77. *Vendedor de chinas*, 1939
óleo sobre masonite
30 1/8" x 27 1/8" (76.5 x 68.9 cms.)
Col. Instituto de Cultura Puertorriqueña

JULIO ROSADO DEL VALLE

78. *Autorretrato*, 1944
óleo sobre lienzo
29" x 24" (73.8 x 61 cms.)
Col. José Caso

79. *Las lavanderas*, 1944
óleo sobre masonite
34 1/2" x 34 1/2" (87.6 x 87.6 cms.)
Col. José Caso

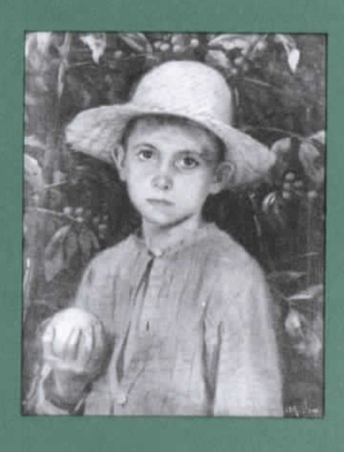
CRISTÓBAL RUIZ

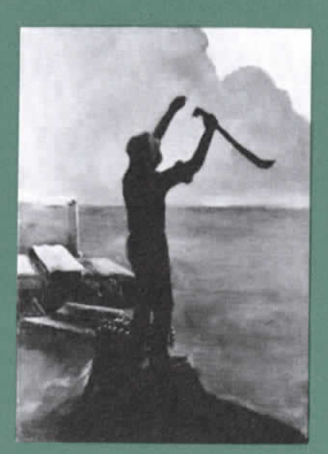
80. Retrato de Gladys Francillete, c. 1947-1949
óleo sobre canvas
30" x 22" (76.2 x 55.9 cms.)
Col. Museo de la Universidad de Puerto Rico

JOSÉ A. TORRES MARTINÓ

81. *Miseria*, 1946
óleo sobre masonite
23 1/2" x 23 3/4" (59.6 x 60.4 cms.)
Col. Graciany Miranda Marchand







DOCUMENTOS

MI PROPÓSITO*

Hace algunos meses que yo dirigí una súplica a nuestra Cámara legislativa, por medio de un artículo, que vió la luz en el "Boletín Mercantil" de San Juan de Puerto Rico, recabando de los altos poderes puertorriqueños, protección para el joven y modesto artista, cuyo nombre sirve de rubro a este trabajo.

No cristalizó mi pensamiento, y pasó la oportunidad, como pasará ahora seguramente, por falta de tiempo para gestionar la subvención que yo solicito; pero como pertenezco al número de mujeres Sí, según la frase feliz de mi sabio amigo Coll y Toste, insisto, e insistiré con tesonera voluntad hasta conseguir llegar a la meta de mis empeños, de cualquier manera que las circunstancias me favorezcan; y, heme aquí otra vez defendiendo el mismo asunto, que, entiendo es de una gran transcendencia para las artes en nuestro terruño.

Es de gran transcendencia, porque, si alguna cosa influye en la vida de los pueblos, es insuflar en ellos el verdadero sentido de la Belleza. La divina Grecia fué tan grande, porque puso siempre la belleza por encima de todo, y dominándolo todo. Llegó hasta la crueldad, como es sabido, de hacer desaparecer a todo niño que naciera deforme, y rehuir el trato de todo ser humano defectuoso, y, en cambio libertaba a los esclavos que eran bellos, y correspondían al tipo clásico de la Hélade.

Grecia vivirá eternamente en la memoria del mundo, porque reinó por y para el culto de la Belleza. Pues bien: hacer amar al niño la belleza, el arte, en todas sus manifestaciones, es labor patriótica. Pero como en nuestro país no tenemos Museos, ni Academias, ni Conservatorios, ¿en dónde están los modelos que debe copiar el artista, que siente aletear en su cerebro la forma imprecisa, la curva plástica de la estatua, el cálido claro-oscuro de un cuadro, la tonalidad de un desnudo, depurar el buen gusto musical? Pues no tiene otro camino que emigrar, romero del ideal, a la tierra de promisión donde pueda desarrollar todas las cosas que bullen en embrión en su calenturienta fantasía.

¡Si es pobre, qué tortura! Con qué medios cuenta para orientarse en un país desconocido, y, llevando como lírico bagaje un mundo de ensueños?

Pues bien: yo pido a la Cámara Legislativa, protección para el joven Oscar Colón Delgado, y a todos los Mecenas que bien pueden, en esta ocasión dar una muestra de amor patrio, y de desinterés, tendiendo una mano a ese joven artista. Oscar Colón es un joven virtuoso, que pinta sin haber tenido maestro, sin escuela, solamente guiado por su inspiración, pero con una verdadera intuición del arte, que asombra. Sus lienzos no resisten el análisis técnico, pero a través de sus defectos, se adivina el esfuerzo del color que pugna por convertirse en luz: y da la evidencia de que existe la materia prima, la causa, la madera, en fin de que se forman los artistas.

Si el maestro Eslava no hubiera sacado a Gayarre de la forja de un herrero, no tendría España ese astro que brilló en su cielo como un meteoro; y Antonio Paoli, nuestro tenor, no nos llenaría de orgullo dando a la patria su prestigio, si la infanta Isabel no hubiera tomado a su cargo su carrera, porque Paoli, como Gayarre, y como Beethoven, y como Milton, y como todos los que sienten alas en la espalda, eran pobres, y es por eso, que mueren en estado de larva tantas inteligencias, por falta de apoyo material, pues parece que Dios, al repartir sus dones, puso a un lado el Oro, y al otro el Genio, con lo que consiguió dividir la humanidad entre sí, pues el equilibrio que debió establecerse, no existe, y son muy pocos los que, con dinero, ayudan voluntariamente a los artistas.

En este caso, yo lo espero todo del Tesoro del pueblo. Hay que pensar, que la base de la cultura de un país, está en la protección a las artes. De manera que, si una nación tiene plétora de artistas (lo que se llama artistas procedentes de Centros facultativos o de maestros competentes - no aficionados -), ese será el más alto signo de su cultura.

Hoy según ha avanzado la civilización, y se han depurado las artes, no basta tener disposición, ser un fenómeno, supongamos (silvestre), no, hay que pulir, dar forma, a base de una severa técnica, de una austera virtud artística al que aspira por que siente alas para el vuelo a ganar la cima, pero atenerse a considerarlo una gloria del terruño porque una feliz disposición natural se haya desarrollado en él; eso tendrá siempre su mérito, pero los artistas de escuela, se forman al yunque de una severa enseñanza, que nada en el mundo puede suplantar.

Dejémonos de hacer proyectos y proyectos, y hagamos algo práctico. Aquí todo se inicia, pero nada echa raigambre; todo se vuelve alharacas patrioteras que ningún bien reportan, y en cambio se dejan de hacer cosas que serían positivamente de un INTERES GENERAL para el país.

Fomentemos las artes, dándole toda clase de liberalidades democráticas; fundemos un Conservatorio, que maestros de música tenemos competentísimos; levantemos un Museo de pintura y escultura, pues para empezar, bien pueden unirse en uno solo, y, con eso haremos más patria, que con polémicas personales, pues cuando nuestro pueblo bueno, honrado, trabajador y artista por Naturaleza se acostumbre a oficiar todos los días en los altares del arte, olvidará viejos y arraigados vicios, pues no hay cosa que eleve más al hombre, que el contacto con la Belleza, y son las artes las únicas que tienen el don de cautivar con sus distintas magias y con sus fascinantes y múltiples atracciones.

Y si nuestros campeones puertorriqueños no dan oídos a este importante asunto, preciso será que nosotras, las damas feministas, tememos a nuestro cargo el elevar el arte en nuestra tierra, como un medio de emancipación natural, para crear un ambiente que está pidiendo a gritos nuestra cultura.

La Hija del CARIBE

* *Puerto Rico Ilustrado*, 23 de febrero de 1918.

EL MODERNISMO PICTÓRICO*

OSCAR COLÓN DELGADO

Los modernistas en arte pictórico sin excluir desde luego a los que en la Colonia del Cordero siguen las tendencias revolucionarias del proto arte, plasmando ideas obstusas sin ton ni son creyendo con ello ponerse a la altura de las evoluciones, deben sentir ojeriza contra Mr. Hugh Ballin, famoso pintor de California, al declarar éste, enfáticamente desde la prensa de su país, que "cualquiera puede hacer arte moderno con sólo pintar mal".

Nada más cierto ni lapidario que la opinión autorizada de Mr. Hugh, y de otros muchos que no son Mr. Hugh.

El llamado modernismo con sus aliados el impresionismo, el cubismo, y el futurismo, han hecho la guerra a las viejas escuelas, creando con ello tan sólo el desconcierto y la trivialidad en el gran arte de la pintura, donde picapedreros del pincel y del pápiz sin meollo suficiente para abordar el arte puro por el lado serio y difícil, han buscado refugio en la facilidad moderna para librarse del fracaso...

En pintura, lo que se designa con el nombre de "Modernismo" y demás ismos mencionados, lejos de evolucionar progresivamente en el campo de la belleza, no ha hecho, ni hace más que retroceder a los tiempos remotos cuando el arte, expontáneo, eso sí, pero exento en absoluto de toda cultura teórica, científica y técnica, resolvía sus obras con un sentido infantil, ingenuo y torpe. Y, como todo lo que carece de base firme, alma y personalidad propias, el arte moderno con sus acólitos de vanguardia, avanzó un poco muy hinchado de petulancia, pero, luego se detuvo corrido y desconcertado, al ver de pronto, que desde la altura inmensa donde reina lo inmejorable y lo selecto, el gran arte, el que no puede substituirse ni adulterarse, se reía de él a carcajadas.

Comprendamos de una vez para siempre, que el arte pictórico moderno y demás colaboradores en revolución, está estancado de cuyo fósil estancamiento sólo saldrá hacia la fosa común de los ignorados, de los oscuros de la vida que ningún rastro notable pudieron

dejar en ella; y que pronto los que saben sentir y pensar, encomendarán al Dios Todo poderoso el alma infortunada de este muerto sin gloria.

En Europa y Norte América, el llamado por error "Arte Nuevo" comienza a dar señales de agonía. Pierde el poco ambiente que tuvo al principio. Se le desprecia y olvida a paso rápido. Lo ha desacreditado su propio fraude. Hay que rezar por él.

En las exposiciones de arte se manifiesta cada vez con menos frecuencia, y los más prudentes e inteligentes interpretes del pincel, cegados un momento por la rutilancia chillona y mentirosa del modernismo y demás ismos, reniegan ahora de él y vuelven a abarcar la causa del "Arte Viejo".

Sólo los novedosos que esquivan lo difícil, siguen las normas nuevas que le brinda lo fácil. Y se explica sencillamente: lo trivial es manjar de triviales. Los simples huyen de lo complicado, no conciben, no pueden concebir ni "la Vicaria" de Fortuny, ni "El Carnaval" de Goya, con este ser un pintor de visión moderna, cuyo arte extraordinario es algo así como una piedra arrojada en las agitadas aguas de nuestros días cuyos círculos concéntricos se han ido ensanchando hasta llegar a la playa de todos los pueblos. Más Goya no abjuró nunca de la doctrina artística que le inculcaron sus preceptores.

Una cabeza, un pie o una mano bien dibujadas y bien pintadas humilla a los pintorcitos, y su humillación los exaspera de tal modo, que antes, ébrios de envidia y de vileza, terminan por escarnecer al artista verdad que tal maravilla produjo...

A un pintamonas impresionista cubista o futurista, le es más fácil desde luego pintar una mona que un retrato. Verdad?...

El brío, el vigor, la fuerza pictórica para esta clase de gente consiste en aplicar sendos brochazos "vigorosos" sobre el lienzo profanado que ellos consideran una gran cosa. No conocen el valor de un tono; le tienen miedo a un esfuerzo; ignoran la perspectiva. No saben nada, y se proclaman así mismos artistas de talento. O los proclaman indecorosamente ciertos catedráticos y doctores de cultura enchapada, muy traídos y llevados por los bobos; tipos enfatuados que hacen de jurados en todas las cuestiones artísticas y de orden cultural, porque se creen o los creen dotados del don de la omniscencia... Alabado sea Dios.



OSCAR COLON DELGADO, 1918

Y de estos genios apócrifos tenemos muchos en la tierruca y nos vienen de afuera de vez en vez como las enfermedades infecciosas o las tormentas tropicales.

Genios falsos en la pintura; en la literatura; en la música; en el periodismo...

Líderes idiotas que pasan por conductores de multitudes. Hombres que tienen por prototipos del bien y la moral cuando su alma no es más que un antro de maldad...

La revolución que se viene haciendo en el campo de la pintura, no avanza porque no puede avanzar. Retrocede sí, como lo viene haciendo insensiblemente, hacia un período arcaico y remoto de vasijas egipcias y fetiches groseros. Y hasta el mismo gran arte no hace más que repetir lo que hicieron los sublimes maestros del pasado. Y hasta creo que con alguna variedad, lo propio ocurre con las otras artes sin excluir la literatura.

Esas obras inexpresivas sin ningún fuego interior que las anime que nos trazan los cubistas, son una fuerte reminiscencia de un arte bárbaro... Plasmaciones toscas que traen a la mente de quienes las contempla, ideas muy claras de las deidades grabadas sobre piedra que han dejado los naturales del alto Congo.

Tienen también los modernistas y sus aliados, una teoría muy personal que consiste en simbolizar; en vez de crear o pintar claro para que las multitudes se eduquen, ya que es ello la misión más humana que ha establecido el arte. Estos señores creen que el pueblo está en la obligación de adivinarles derles a través de sus jeroglíficos pictóricos, s cuenta que el arte incomprensible para las masas, no es arte bueno sino que es arte malo, y que nada tiene de arte.

"Las grandes obras de arte, - ha dicho Tolstoy, no son grandes sino porque todos pueden comprenderlas perfectamente".

Y añadimos nosotros: si un arte no alcanza a conmover a los hombres, no es porque esos hombres carezcan de gusto e inteligencia, es porque el arte es malo o no es arte en absoluto...

Tampoco, en el verdadero sentido del vocablo, existe arte viejo ni arte nuevo. Lo que existe es arte bueno. Y el arte malo, soberanamente malo es, el que fabrican los ultramodernistas del momento presente, buscando lo falso y mezquino en la grandeza inmensa de su pequeñez mental...

Oscar Colón Delgado

San Juan, Agosto de 1934.

* *El Imparcial*, 6 de agosto de 1934, págs. 11, 14.

EL MANICOMIO - 1936

JULIO TOMÁS MARTÍNEZ

La caja mitológica de Pandora jamás hubiera ofrecido tantas sorpresas a los antiguos griegos como las que nuestra bella isla de Puerto Rico ofrece a todo aquel que penetrando en el fondo de sus cosas recoge hasta las más leves vibraciones de sus constantes y diversas modalidades.

Anacronismos, incongruencias, contrasentidos, aberraciones, extravagancias, paroxismos, inarmonías parecen hallarse reunidos aquí en un conjunto policéfalo y dislocado.

El escritor, el artista, que de una manera u otra, intentara describir un momento de esa vida, - el momento actual, por ejemplo, - tendría que concebir ante todo la idea de un manicomio; de un gran manicomio en que todos sus residentes, - siguiendo el estribillo de "Martín Pirulero, cada cual atienda a su juego", - vivieran, se agitaran, actuaran por su propia cuenta con un móvil individual, exclusivo...

En un recinto abierto al campo, cercado por una verja, se hallan varios grupos principales, - del Gobierno, de la Política, de la Educación, y de otras ramas de la vida activa puertorriqueña: la PRRA., la Coalición, el Partido Liberal, el Frente Unido, la Escuela Pública, la Universidad, el Nacionalismo, Justicia...

La Representación Federal, fuera de este recinto desde la terraza del fondo, muestra al Tío Sam y a un Hon. miembro del Congreso el campo donde se alza magestuoso un Capitolio de Oro...

En primer término a la izquierda, el Tesorero de la Rehabilitación saca de las "arcas" el dinero que reparte entre las distintas asignaciones que aparecen esparcidas sobre el piso de la escalinata. Todas están cubiertas menos una que el Director impide lo esté también...

Azucareros, tabacaleros, cafeteros ... tienen sus partes ... Y esa pobre huérfana que implora? hambrienta y raída no recibe nada tampoco. Su padre,



JULIO T. MARTÍNEZ, *EL MANICOMIO*, 1936

tan escuálido y enfermo como ella, la lleva de la mano atraído por el espectáculo que presenta el grupo que confiando en el recuerdo monumental de Washington, entona alabanzas a las grandezas de éste mientras el gallito de Guaynabo canta las victorias pasadas.

El Rey PRRA. - en su túnica pintada, manto de lila listado y cuello atigrado, - contempla los planos que el cuerpo constructor ha preparado después de haberse embebido en el enredo de tantos planes y proyectos autorizados por el Boss...

A espaldas de este Rey, el Liberalismo regional representa una de sus más críticas escenas cuando el Líder Máximo, afianzándose en su poltrona americana, se lleva una mano al corazón y con la otra trata de apaciguar los ímpetus de la juventud que descansa su causa en la Justicia cuya efigie ha llevado a un lugar conspícuo junto a sus maltrechos atributos .... (El mico que inclina el balancín de las dos caras y la estatua de Diógenes con su linterna hacen este grupo más interesante y sugestivo ...)

Un caballero se ha vestido de Artagnan y coopera con las damas que aparecen en el fondo mostrando en un gran telón bordado el problema de Puerto Rico: Esclavizada Borinquen por el genio mecánico de las industrias, una de las quimeras del mito trata de arrebatársela, librándola de sus cadenas ...

Mientras un educador, subido en un barril, presenta ahora la obra de la Escuela Americana, los estudiantes muéstranle el resultado de sus enseñanzas anteriores y le desertan para unirse con aquellos que en pueriles juegos militares tratan, en vano, de cortar el hilo del globo de sus ideales ...

Pero ¡Oh! Marcantonio ha llegado. "Bien venido Marcantonio"!

Llegó, vió y venció - y luego dijo: "Aquí yo les traigo ..." (En las manos trae una maleta ...)

Junto al educador, un rector universitario se entretiene haciendo pompas de jabón que lanza a la ventura para que las corrientes de aire las mesan, las esparzan y luego decidan de su suerte ...

Curioso conjunto de grupos y entidades, éste, que rodea el pequeño hemiciclo central del piso donde

JULIO T. MARTIÍNEZ, 1912



se lee en grandes caracteres **MANICOMIO**, sobre el verde mosaico de la esmeralda de Puerto Rico ... mas ... entre todos, álzase un pensador; el bronce de Rodín. Bronce que en el silencio maciso de sus formas, habla; y su voluntad puede penetrar con el pensamiento lo más recóndito de esta nueva **CAJA DE PANDORA**...

Julio Tomás Martínez

EL ALMA ARTÍSTICA DE PUERTO RICO DESVELADA EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN INDEPENDIENTE DE ARTE PUERTORRIQUEÑO EN LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO*

CONFERENCIA DICTADA EN LA SESIÓN DE APERTURA POR LA DOCTORA CONCHA MELÉNDEZ, DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS.

Esta Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico, es la décima de una serie lograda por la devoción y voluntad artística del profesor Walt Dehner. Algunas de las anteriores, como la de pintura cartalana en 1933 y la muy valiosa de arte mejicano en 1934, fueron de importancia incalculable. Pero ninguna tiene para nosotros la significación de esta de hoy, tanto por la variedad de sus aspectos como por revelarse en ella los primeros síntomas de la eficacia de las anteriores. El hecho es de alcance trascendente para un pueblo de indecisa tradición de arte como el nuestro. Y Puerto Rico debe al profesor Dehner esta contribución de su desvelo por acuciar generosamente vocaciones que de otro modo acaso nunca despertarían en los mismos llamados a cultivarlas. Convendría pues que Walt Dehner recibiera más entrañable adhesión y aplauso en sus esfuerzos, y una ayuda material fija dentro de las partidas señaladas para actividades de cultura en la Universidad. Así el disfrute y estudio del espectáculo estético podría ser por entero gratuito, para el público, eliminándose la necesidad de recaudar con la venta de boletos de entrada, la suma que paga los gastos implicados en la Exposición.

Lo que he dicho explica mi intervención en este acto. ¿Cómo negar a la insistencia del Profesor Dehner la petición de que pusiera un escolio, o mejor, unas notas de mis impresiones, al margen del regalo estético que nos ofrece? Estas impresiones, naturalmente personalísimas, no pretenden hacer crítica de arte. Bastante lograrían si produjeran en vosotros el contagio emotivo, inefable en sus instantes mejores, con que la visión de belleza nos enajena.

Una exposición de arte independiente en cualquier país tiene abundantes posibilidades de sorpresa y hallazgo. Esta de Puerto Rico nos da una síntesis de la trayectoria que ha seguido el arte desde el realismo ochocentista hasta hoy. El arte decorativo, las ilustraciones comerciales motivadas artísticamente, la arquitectura, vinieron esta vez a ocupar un sitio complementario otros años desierto o abordado con

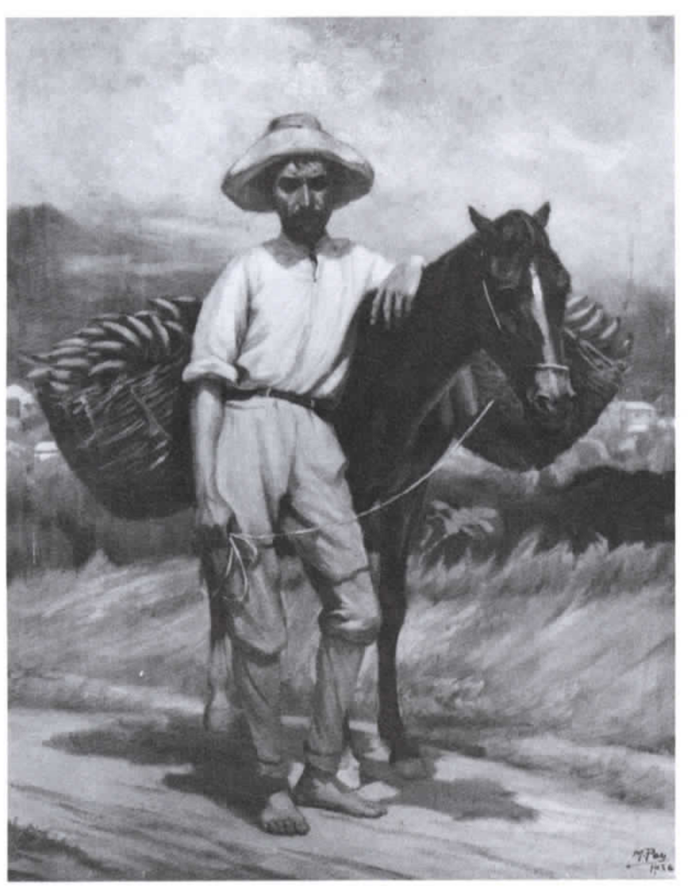
timidez. Y la caricatura - aquí obra de artistas puertorriqueños - ha puesto sus maliciosas o agudas intenciones para deleite de la inteligencia.

Las visitas más o menos prolongadas en la isla de artistas como Sánchez Felipe, César Bulbena, Franz Howanietz, y últimamente Claudio Mimó, han marcado ya impronta perceptible. Todo ello de interés singularísimo para los que deseamos el afianzamiento y perfil en la creación artística de nuestro pueblo.

Se nota en nuestros pintores, insistencia en la alegoría histórica o exótica, predominio costumbrista y, con excepciones muy contadas, desvío del paisaje. Se alega que la naturaleza en el trópico nos ciega con su proximidad y monotonía. Pero hay mundos dilatados por descubrir más allá del flamboyant y la palmera. Cada artista puede conquistar algunos y mostrarlos en representaciones tan diversas como diversa es la íntima visión de cada ser humano.

I. PINTURA PUERTORRIQUEÑA

El conjunto pictórico de obras puertorriqueñas es, en esta ocasión más considerable que nunca y sugiere algunas reflexiones. En primer término, hay un acusado imperio del jibarismo, por otra parte tradicional en nuestra pintura. Hecho cuya razón de ser estudió Antonio S. Pedreira en su ensayo *La Actualidad del jíbaro*, con la inquietud que el asunto prende en sus meditaciones. Atravesamos, según Pedreira, "un nuevo ciclo jibaresco", donde privan dos tipos jíbaros: el histórico y el moderno. Nuestros pintores han preferido hasta aquí, el tipo histórico, sin duda por el relieve estético que da a las cosas la lejanía: Pou y Castaing, por ejemplo. En el arte de Quero Chiesa se estrena el jíbaro moderno expresado en técnica de hoy: *El Jacho;* por ejemplo. Quizá hay aquí una de las posibles respuestas al frecuente comentario de que Chiesa no dibuja caras nativas. Cierto que una dominante fascinación mexicana, puede haberlo llevado a deformaciones inconscientes. Conste que no me refiero a aquellas deformaciones dimanantes de la particular postura intrasubjetiva en el arte, de la trasguerra. Mas cabría un estudio aclaratorio sobre la extrañeza que ven algunos en las caras de este pintor.



MIGUEL POU, *CAMINO DEL PUEBLO*, 1934

En términos generales, además, se nota falta de acabamiento técnico actuando como valla de un rico impulso creador. Consecuencia ineludible de adversas circunstancias: falta de estudios bien encauzados, de viajes, de museos, de la saturación ambiental que una cuajada tradición artística ofrece en otras partes.

1. La vocación de arte en Miguel Pou se evidencia en la asiduidad con que concurre a nuestras exposiciones. Expone en ésta dos óleos: *Camino del pueblo* y *Portrait of my son*. El primero, expresión de auténtico jibarismo; el segundo, insinuación de vida al aire libre, de vigor juvenil. El modo como el caballo se sugiere en el retrato, es sobremanera original. Carmen Aida Alvarado, discípula de Pou en su *Tipo Jíbaro*, seguirá, después del obligado aprendizaje, caminos más suyos.

2. Horacio Castaing es uno de los tres artistas conmemorados en la Exposición. Sintió, como Pou, la atracción del jibarismo, motivo más frecuente de su arte. Su talento, limitado por una técnica aun imperfecta, dejó no obstante obras de valor artístico indudable, transidas de una cualidad vital que les da relieve, salvándoles de lo fotográfico. *El Muchacho de la carta* es, en mi sentir, representativo del arte de Castaing. *Su Paisaje cerca de Coamo* es una fuga no acostumbrada a la naturaleza, sencilla en su disposición, rítmica, iluminada sobre los árboles.

3. Otros artistas puertorriqueños contribuyeron con envíos que prestan al conjunto de la Exposición variedad necesaria para el estudio de las posibilidades y tendencias de nuestro arte: J. A. Rosado, un *Luquillo entre nubes* y una marina; J. N. García, estudios de flores de espiritual encanto; D. A. Hernández, una realista visión panorámica de la ciudad de San Juan; Emeneh un motivo local, *Sacando Grava*, formalmente imperfecto, pero con interesante sentido de los planos y disposición adecuada de las figuras; F. A. Guillermety, *Caos*, óleo arcaico por la acentuación inmoderada del tema sobre los demás elementos del cuadro, pero con una

adecuación de color a base de rojos y violetas; bellos estudios de plantas por José Moreno; un *Descanso del Mendigo* por Luis Padial, de coloración suave, más de acabamiento tan extremado que se torna defecto; Rafael Ríos Rey, *Una jugada de gallos* interpretada con amable modernidad. Se destacan además, los desnudos de José Rafael Juliá, sabios en anatomía y precisión; los dibujos de Gonzalo Fernós y Eladio Rodríguez, los retratos al lápiz de Antonio J. Colorado, y, sobre todo los motivos criollos de Quero Chiesa, talento orientado hacia una expresión artística cada vez más cabal dentro de las más nuevas tendencias. Y muchos otros que escapan en esta rápida enumeración.

4. La caricatura genuina es siempre arte agudo, de espíritu ultracivilizados; es saber descubrir las esencias características y expresarlas en representaciones irónicas o dramáticas. En este orden de arte hay en la Exposición una caricatura de Sánchez Felipe por Tomás García Fuentes y una copiosa demostración del arte de Filardi y Tony Villamil.

El arte de Filardi nos es conocido hace tiempo: su cuidadoso tecnicismo, sus netos subrayados de carácter, su afortunado sentido del color. Su producción abundante y valiosa merece mayor atención de los que pueden apreciar los valores definitivos.

A su sombra trabaja en *Puerto Rico Ilustrado*, el joven Villamil, satírico, agudo, inteligentísimo. Véase su traviesa representación de Bernard Shaw en barro y algodón; su estilizada caricatura de Juan Ramón Jiménez, su Charlie Chaplin, vertido en alusiones.

5. Las artísticas ilustraciones comerciales de Pilar Abarca reclaman unas palabras laudatorias. Sus portadas para las revistas *Fémina y Vogue* revelan finura en la antigua alumna del Colegio Parson de París, con una cualidad que no es defecto en el arte que ella cultiva, cualidad indescriptible con nuestro vocabulario español. El inglés la expresa con una palabra intencional: *sophisticated*.

6. *El arte de Rafael D. Palacios*: sus cuadros en blanco y negro se destacan aun para los ojos no educados en apreciación de arte, por su expresión de rotundidad. Dueño de los recursos granados por la nueva pintura, afirma su modernidad en la distorsión de la forma, en los fuertes contrastes de su claroscuro. Otra vez la influencia mexicana es visible, pero aquí no es Rivera, sino Orozco el maestro sugerido. No se trata de una invitación sumisa; es más bien una analogía en la expresión del patetismo, una dureza ascética en ocasiones, que de extraño modo nos conmueve. *Los Paleros* nos recuerdan el movimiento lineal de ciertos grupos orozqueños: *La vuelta de los campos de batalla* o *Soldaderas*.

El motivo haitiano *Papaloi*, por el contrario, se expresa con originalidad en una atmósfera de superstición y exotismo. Terroríficas idolatrías están suspensas detrás del antiguo sacerdote de vodú que enseña una lección a un grupo de niños, y mira oblicuamente, con sensualidad súbita, a la niña cercana.

Más valor humano y artístico tiene el cuadro *Pena Negra*. La concentración de un dolor de siglos asoma en los surcos del rostro de la viejecita negra, en la mirada y la actitud del soldado negro que la abraza. Es un estoicismo humilde, resignación que embrida rebeldías de tal suerte, que no sabemos si se trata de un regreso o de una despedida.



WALTER DEHNER, *LA DARSENA DE LOS BOTES EN SAN JUAN*, 1936

7. *Las acuarelas de Rafael Arroyo Gely*. De intento he dejado último término en la sección puertorriqueña de pintura, la obra de Rafael Arroyo Gely. La muerte de este pintor ocurrida en Guayama en diciembre de 1935 da a su personalidad la melancólica poesía de un bello destino artístico, que se quiebra a destiempo. Pero en este caso no podemos referir al genial acuarelista a la categoría de lo malogrado. Su adolescencia fué un trance lírico, objetivado en las veintisiete acuarelas, que constituyen el centro de más pura luz en esta Exposición.

El profesor Dehner me ha contado cómo descubrió al artista Rafael Arroyo Gely. Fué en Aguadilla, mientras Dehner pintaba unas acuarelas. Durante su trabajo sorprendió a un adolescente parado detrás de él, mirándolo pintar. Esto ocurrió varias veces. Algunas, acompañaba al adolescente un jefe de policía. Dehner, un tanto intrigado, hizo preguntas. Así supo que el jovencito era un aficionado a la pintura, y el policía su padre.

Por entonces pintaba Arroyo Gely cuadritos de un academicismo paradójicamente ingenuo, como los

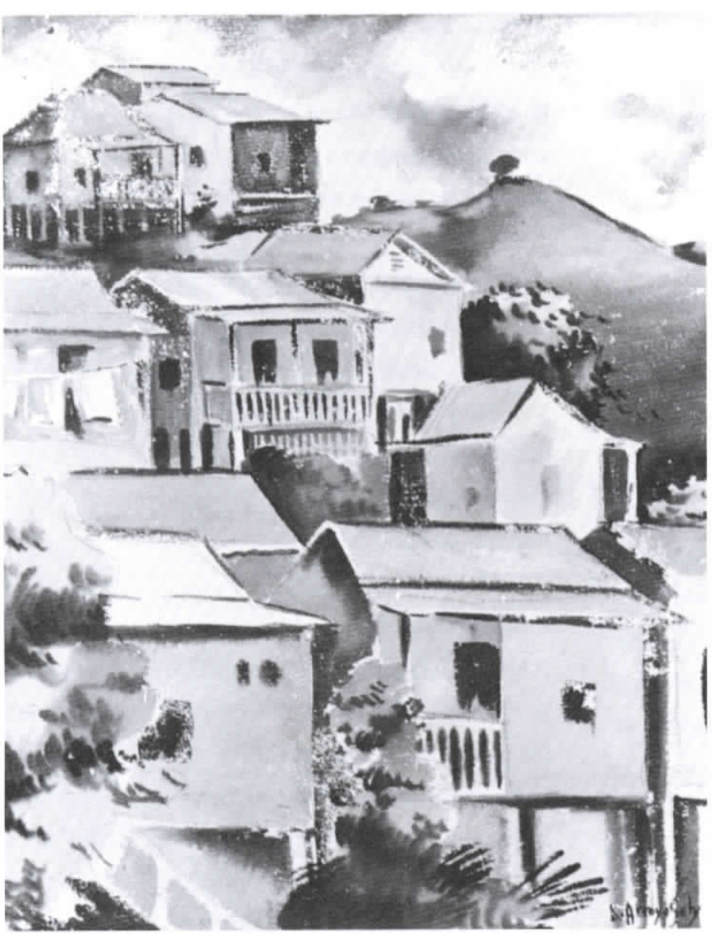
tres de este estilo expuestos aquí. La visita de Dehner a Aguadilla fué trascendental en la determinación del nuevo camino a seguir.

Esto ocurrió en 1931. Y en 1933 el arte de Arroyo Gely recibía un premio en la Exposición de pintura de la Universidad. Había nacido el acuarelista de *Río Yagüez* y *La Huerfanita*. En la Exposición Mexicana de 1934, fué, me dice Dehner, asiduo visitante. Anteriormente, una de sus profesoras, Marian Carmody, había reconocido su talento subscribiendo al discípulo a una revista de arte moderno y haciendo reproducir uno de sus trabajos en *The Scholastic*.

Esa fué toda la educación artística de Rafael Arroyo Gely. ¿Como pudo en tales circunstancias y en vida tan breve hacer suyas la moderna visión del espacio, las sombras complementarias de su colorismo tropical? Colorismo no obstante lejos de estridencias, traspasado de espiritual deslumbramiento, juvenil. ¿Cuándo adquirió además, la melodía lineal, la sencillez sabia y difícil, la originalidad de interpretación? Sólo un caso semejante de precocidad estética recuerdo en el arte hispanoamericano, el del pintor de México, Abraham Angel, muerto a los diecinueve años después de una gestión artística rauda como una estrella errante, pero definida en obras de calidad imperecedera.

El padre de Arroyo Gely asegura que no vendería una sola de las acuarelas de su hijo por ningún precio. Quiere conservarlas todas para él, protegidas por su amor. Mas la obra total de Arroyo Gely pertenece a todos los puertorriqueños capaces de admirarla. Y debe ir a un futuro y ya inaplazable Museo de Bellas Artes de Puerto Rico, que como se ve en esta Exposición tiene ya suficientes razones para existir.

8. Una singular nota inesperada ha sido el envío del *Grupo Escolar de Lajas*: esfuerzo de arte de niños que intenta hasta el retrato y la caricatura, y la visita del niño Rubén Robles de doce años quien se deleitó viendo su cuadro el *Aguinaldo* y el motivo floral *Violetitas* de su hermana Carolina Robles, entre los cuadros exhibidos.



RAFAEL ARROYO GELY, *VISTA DE AGUADILLA*, 1933

9. Por el interés que ha despertado en gran número de los visitantes nos detenemos en el cuadro *El Manicomio* de Julio T. Martínez. Su autor quiso hacer una síntesis de la actualidad política y social de Puerto Rico en el momento que vivimos. Aunque la tendencia satírico-social es frecuente en muchos pintores contemporáneos, el cuadro de Martínez no entronca en ella más que en el designio. El pintor, absorto en su complejísmo tema, se mantiene por eso fuera de lo artístico. Es interesante sin embargo, su visión de uno de los momentos más confusos de nuestra historia.

II. PINTORES EXTRANJEROS:

1. *Pintores extranjeros de motivos puertorriqueños*: Un grupo de pintores estadunidenses presenta motivos puertorriqueños: Walt Dehner, Mrs. Henry W. Dooley, Owen White, Gretchen Kratzer Wood. Las litografías de Dehner *Native Puerto Rico* y *Young Palms* son finas transcripciones del efecto de nuestro paisaje en un artista nórdico versado en los resortes y teorías estéticas modernas. Las desrealizadas palmeras de Dehner se vuelven misteriosas, lo circundante nos habla nuevo lenguaje.

En este grupo Mrs. Henry W. Dooley en *The Friar's Bridge* and *Bucare Trees*, logra una calidad aérea muy estimable, una discreta gracia. Gretchen Kratzer Wood en *Lilies of Cayey*, un feliz estudio en blanco, gris y violeta.

El óleo de Owen White *Esperando el Baño* es modernísmo en forma y colorido. Las tonalidades de la carne morena, la bien espaciada composición son dignas de estudio. No así el cabello apretado con cierto manerismo que desentona la figura.

2. Artistas extranjeros presentan también otros motivos: flores exquisitas de Ellen Glines que, como las vistas por Maeterlinck, parecen animadas de espíritu, pájaros de Frances W. Horne, bellos como flores, dos encantadores retratos al pastel por Phebe Dorathy; dos estudios de niña untados de ternura y expresión infantil, de Leontine Camprubí; la alegoría

satírico-social de Allen C. Crosby titulada *Extasis* y el retrato del Dr. J. J. Osuna por Franz Howanietz.

8. El grupo de pintores residentes en las Islas Vírgenes, realizadores del Proyecto de Arte del gobierno de los Estados Unidos para dar a conocer la belleza de aquellas Islas, es muy importante en esta sección: Avery Johnson, Robert Franklin Gates, Steven Dohanos, Mitchell Jamieson y Townsend Morgan. Todos son pintores profesionales, valiosos creadores reconocidos por la crítica más exigente de los Estados Unidos.

III. TRABAJOS EN METAL, ESCULTURA, ARQUITECTURA:

En este aspecto, Monsita Ferrer presenta una interesante aplicación de estaño sobre caoba en su relieve *Cabezas de Caballos* y María L. Penne unas finas decoraciones florales: *Magnolia*, en cobre y *Miniatura japonesa* en aluminio.

La escultura puertorriqueña tiene representación, aunque mínima si se compara con lo pictórico. Miguel Ferrer Otero expone dos ensayos: *Vendedor de pescado* y *General en jefe;* Miguel Ferrer Rincón cuyos excelentes diseños arquitectónicos se exponen también en la sección de arquitectura, un *Voltaire* que supera el retrato para darnos la psicología del gran ironista; Alberto Vadi un *Busto de señorita*, de bienlograda fisonomía mulata, que huye decididamente del vulgar retoque.

La sección conmemorativa de los proyectos de Adolfo de Castro, ofrecen al especialista abundante materia de meditación. Las excelencias de De Castro en la disciplina que cultivó son evidentes. Su arte, a veces demasiado ornamental, comenzaba ya como lo indican algunos de sus últimos proyectos - el de la residencia del Licenciado Clemente Ruiz Nazario, por ejemplo - a combinar los pórticos con el patio de tradición española, reconociendo así la ley climática, que se venga a su modo de los que la olvidan.

En la exposición de arquitectura, además del magnífico proyecto de ampliación de la Universidad de Puerto Rico, que dirige don Rafael Carmoega, hay uno conmemorativo de la personalidad épica de Ponce de León. Lo presentó como tesis en el Colegio de Arquitectura de la Universidad de Cornell, el alumno John Rabe, y es notable ejemplo de la sobriedad característica en la arquitectura de la trasguerra.

IV. LOS PANELES DECORATIVOS DE CÉSAR BULBENA:

El arte decorativo - sobre todo el aplicado al teatro - bordea siempre el peligro de caer en la desviación de lo artístico. Peligro invencible, porque aquí el artista trabaja deliberadamente sus efectos sin perder de vista las multitudes que debe impresionar.

César Bulbena soslaya continuamente ese peligro porque es en verdad artista, dominador de una riqueza de motivos que dispone con unidad maravillosa y, ante todo un sentido agudísimo del color, que para los ojos ingenuos es esplendor y brillantez solamente y para los que ven más allá, contrastes difíciles, correspondencias insospechadas.

Los paneles decorativos de Bulbena alumbran con su fiesta luminosa, toda una sala de la Exposición. Su arte ha dejado ya vestigios de influencia en lo' dos paneles del joven puertorriqueño José A. Maduro: formas naturales vistas, en uno de ellos - animadas por interpretación muy personal, a tono con la nueva postura del Arte. Estos paneles recibieron las alabanzas de Bulbena cuyo arte parece haber estudiado Maduro por sí mismo, en la Exposición de Bulbena del Casino Puertorriqueño o en las decoraciones que el mismo artista ha hecho en el *Teatro Martí* y en *El Escambrón*.

V. LAS ESCULTURAS DE CLAUDIO MIMÓ:

El espectáculo más importante desde el punto de vista internacional de este acontecimiento de arte, es el conjunto escultórico dispuesto por Claudio Mimó. Gracias a él la primera de nuestras salas nos produce la conmoción emocional de la alta escultura, el llamado de las "formas en reposo", que en realidad no reposan, sino se detienen - las detiene el escultor - con su inquietud estacionada, más vibrátil por eso.

Claudio Mimó llega a París, en el momento más ardiente de los *ismos* novecentistas. Pero llega protegido por la coraza románica que le labró su provincia de Zamora, después de haber recorrido toda España haciendo acopio del mejor españolismo, el sobrio y claro, que definió Azorín. Por eso de los *ismos* tomó lo que le convino para moverse en un marco de modernidad siempre moderada a igual distancia de novedades estridentes y arcaismos gastados.

Lo protegía, además, el culto de Donatello: lo espantaba los monstruos en acecho, el milagroso San Jorge del florentino. La escultura de Mimó se distingue, ante todo por su calidad poética; poesía que los ojos descubren tras ahincado mirar amoroso. Véase *La Tarde*, desnudo monumental de mujer que alegoriza el inminente acabamiento de la juventud. La cabeza se vuelve con expresión de contenida angustia sin querer mirar la sombra inmediata, la cabellera tendida como el ala abierta en la sien de Hypnos, el brazo en ademán de rechazar lo inevitable. Igual poesía, resuelta ahora en ternura, se desprende de *Maternidad*.

Cinco años dirigiendo la *Escuela Taller de Bellos Oficios* en Venezuela, la enriquecieron con substancia artística americana que esculpió en obras como *Muchachito, Venus de Macuto, Tropical, Conjuro, Noche en el Llano*.

Esta última, para mí la más bella, personifica la experiencia de la noche sobre la llanura venezolana, en una cabeza de mujer adolescente, en la guaricha, toda dulzura y sumisión. La mirada siente la suavidad táctil de aquel rostro de ojos cerrados por el sueño o la entrega amorosa; de aquellos labios apretados como en el beso. Sobre la frente, el misterio estelar se insinúa en una estrella esquemática; en la mejilla

y el cuello están marcados con esquemas de labios, los besos de la brisa.

Las preciosas maderas venezolanas le sirvieron para corroborar la certeza del comentario de Rodín sobre las formas voladas en la materia. El escultor, según Rodín, no hace más que descubrirlas. Mimó, en una rama de tilo, desvela dos palomas. En un trozo de caoba talla una cabeza de mujer dormida y descubre tan complejas ondulaciones en la madera trabajada, que le da el nombre de *Quimera* en vez de *Sueño*. El capricho *Ola* responde a esta misma docilidad de adaptarse al cauce sugerido por la materia utilizada.

Claudio Mimó tiene ya un discípulo puertorriqueño de quien habla satisfecho. Es Tomás Ballesteros. Su escultura *El Esclavo* tiene valores de solidez, de fuerte y sencilla precisión.

VI. FINAL:

Asegura Clive Bell que sólo por tres vías podemos ascender al espíritu. Estas vías son el pensamiento, el amor y el arte. Al sabio auténtico, al amante y al esteta le brotan alas. Pero a muy pocos es accesible la sabiduría. El amor es fatalmente transitorio. Sólo el goce estético nos da alas persistentes.

Privilegiado sobre toda ponderación es aquél a quien le brotan simultáneamente, las alas del arte y del amor. Tampoco es frecuente esa simultaneidad. Yo os deseo esta tarde al menos, las alas del arte.

* *Art in Review*, diciembre de 1937, págs. 125-135.

¿CUÁLES SON MIS PREFERENCIAS EN LA PINTURA?*

(MANIFESTACIONES DE DON MIGUEL POU EN CHARLA QUE DICTARA RECIENTEMENTE EN PONCE EN OCASIÓN DEL HOMENAJE RENDIDO POR EL CAPÍTULO PONCEÑO DE LA ASOCIACIÓN DE GRADUANDAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO AL INSIGNE PINTOR PUERTORRIQUEÑO).

Es característica de todo artista, interesarse en lo que le rodea, tratando de penetrar en su interior y escudriñar, por así decirlo, el espíritu que le anima.

La obra de arte es un mensaje que el artista dirige a su pueblo; es el alma misma del artista que se exterioriza comunicando a sus semejantes sus ideales, sus preocupaciones, sus emociones, ante la vida qe le rodea.

La fuente de inspiración del artista es la naturaleza, según se deprende de lo apuntado anteriormente. No comulgo con aquellos que dicen que la imitación de la Naturaleza es un fraude porque desvía al artista de su misión esencialmente creadora. Nada más falso.

La imaginación, que es la potencia creadora del hombre, se nutre necesariamente de los elementos que le brinda la Naturaleza; pero de eso no se sigue que el artista tenga que imitar con fidelidad absoluta esa misma naturaleza como hace la cámara fotográfica. La Naturaleza no es en sí misma y por necesidad una obra de arte en el sentido humano que tenemos del arte. La naturaleza es la materia prima que el hombre utiliza para crear su obra. Es el hombre, pues, el que crea el arte, imprimiendo a su obra su personalidad de artista.

Se ha dicho, y con razón, que el arte es la naturaleza más el artista. Por eso, las obras de arte no se identifican tanto por su firma como por su estilo. Ya sabemos que el estilo es el hombre.

El Arte es además, una modalidad social; una manifestación del alma colectiva de un pueblo y de una época. Es parte de la historia de los pueblos y, como tal, es algo vivo que se agita y evoluciona. Por eso un buen pintor de neustra época, no pinta como los buenos pintores de época anteriores; como un buen literato de hoy no escribe como un literato de su categoría en la Edad de Oro; pero tanto entonces como ahora, el Arte tiene sus fundamentos que subsisten a través de los tiempos y que son los elementos

que constituyen la belleza. Dicho ésto, fácil es suponer mi contestación a una pregunta que se me hace con bastante frecuencia: ¿Que prefiere usted pintar? - Pregunta, en verdad, difícil de contestar, ya que donde quiera que haya bellezas de líneas y belleza de color, allí está el corazón del artista. Sin embargo, por encima de las sensaciones, que son alegría de los sentidos, están las emociones que brotan del espíritu: los ideales y preocupaciones que bullen en nuestro interior a la obra de arte.

A mi edad, fácil es comprender que soy un hombre del pasado, pero, como aún vivo, también soy del presente. Siendo lo uno y lo otro me doy perferta cuenta de los cambios que ha venido sufriendo nuestro pueblo desde hace poco más de cincuenta años.

Parodiando al poeta, podría exclamar: ¿Qué fué de nuestros bohíos? Yo, deseoso de perpetuar ese Puerto Rico que todos los hombres de ayer tenemos en el corazón, me he dado a la gratísima tarea de aprisionar en el lienzo al jíbaro que se nos va, así como al paisaje que se transforma bajo la acción del progreso material. Me interesan los tipos populares preferentemente porque son los representativos del alma popular y me interesa además el paisaje de mi tierra.

Entre los tipos populares que he pintado citaré sólo los siguientes:

"DE LA TIERRA TRISTE". Lo pinté en 1921. Me impresionó aquél niño, de nueve o diez años, por su mirada escrutadora y asustadiza. Carita sufrida bajo el rudo trabajo que sin duda le imponían sus padres. Desnutrido, pálido, uno más de los "pálidos" que tan maravillosamente nos describe Don Manuel Zeno Gandía. En sus manos, una china de "la tierra triste". Trilogía de tristeza: El Muchacho, la tierra y yo. En el fondo ... el cafetal. El cuadro es propiedad de Doña Marina Cabrer de Rúa.

"EL TÍO RAMON". Premiado por el Ateneo Puertorriqueño. El "tío Ramón", no es otro que el oráculo del barrio; lo mismo zanja una disputa entre vecinos que formula una receta curalotodo. Compone coplas y enseña a leer y escribir a la chiquillería.

"LA PROMESA". Es la vieja devota a su manera; tipo donde la superstición y la religión se funden de manera inseparable. Hoy prende una vela a un santo y mañana al diablo. Su "promesa" es andar con un santo a cuestas diz que para mandar a rezar unos rosarios. Este lienzo, así como el anterior, son propiedad de Don José Ferré.

"LAVANDERAS DEL PORTUGUES". Uno de mis temas predilectos. Lavanderas en grupo, mezcla de figuras con el paisaje. La corriente de agua, las figuras y el paisaje, dan una variedad que proporciona al artista muchas oportunidades de expresión, tanto de carácter como de color. El cuadro es propiedad del Lcdo. Raúl Matos.

"CAMINO DEL PUEBLO". El jíbaro agricultor que lleva su cosecha al pueblo. Hace un alto en el camino con su bestia cargada de plátanos y su frente más cargada aún de graves preocupaciones ante el futuro sombrío. Hombre recio que conserva la prestancia de la raza española y cree en la fecundidad del trabajo honrado. El cuadro pertenece a Don Juan E. Serrallés.

"GLORIA". este cuadro lo pinté en 1933. Gloria es la joven campesina, devota y casta que se nos esfuma como tantas figuras de nuestro pueblo.

Hija de un hogar humilde, sólidamente constituído, donde impera el temor de Dios y el respeto y cariño de todos hacia todos. Hogar donde no había entrado ni podía entrar el sátiro en busca de su presa; donde no se conocía ni el ron ni la baraja que tanta ruina espiritual y material causan, y donde las mozas del pueblo no habían hecho desaparecer el típico atavío de las mozas de su edad.

Peinada hacia atrás, con buscanovio sobre la frente, pelo liso y limpio, moño bajo, hecho de hermosa cabellera castaña. Tez blanca, pura, labios inocentes y mejillas frescas que no sabían de colorete no mucho menos de besos impúdicos. Vestía sencillísimo traje blanco, sin nada llamativo sobre su persona, como no fuera el irresistible hechizo de su modestia.

Muchos son los cuadros que he pintado como exponentes del alma regional. También me interesa el género del retrato por razones obvias. Quien se interesa por los caracteres colectivos también se interesa por los caracteres individuales. Un retrato no es otra cosa que la expresión de un carácter, de una personalidad. Aquí el artista le lleva toda la ventaja a la cámara fotográfica. El artista da a la expresión del retrato todo lo que contiene su personalidad; es decir, expresa lo que éste lleva dentro de sí. La cámara, como máquina al fin, no puede hacer interpretaciones porque le falta lo que es esencial en el artista: la sensibilidad de la naturaleza humana. Tan humano es el artista como el retratado. Por eso es tan necesaria la armonía entre el modelo y el artista; y cuando digo armonía, pienso en la compenetración de ambos sujetos.

Resumiendo lo arriba apuntado puedo decir, como contestación a la pregunta inicial, que mis preferencias en la pintura son: PUERTO RICO y el alma popular puertorriqueña.

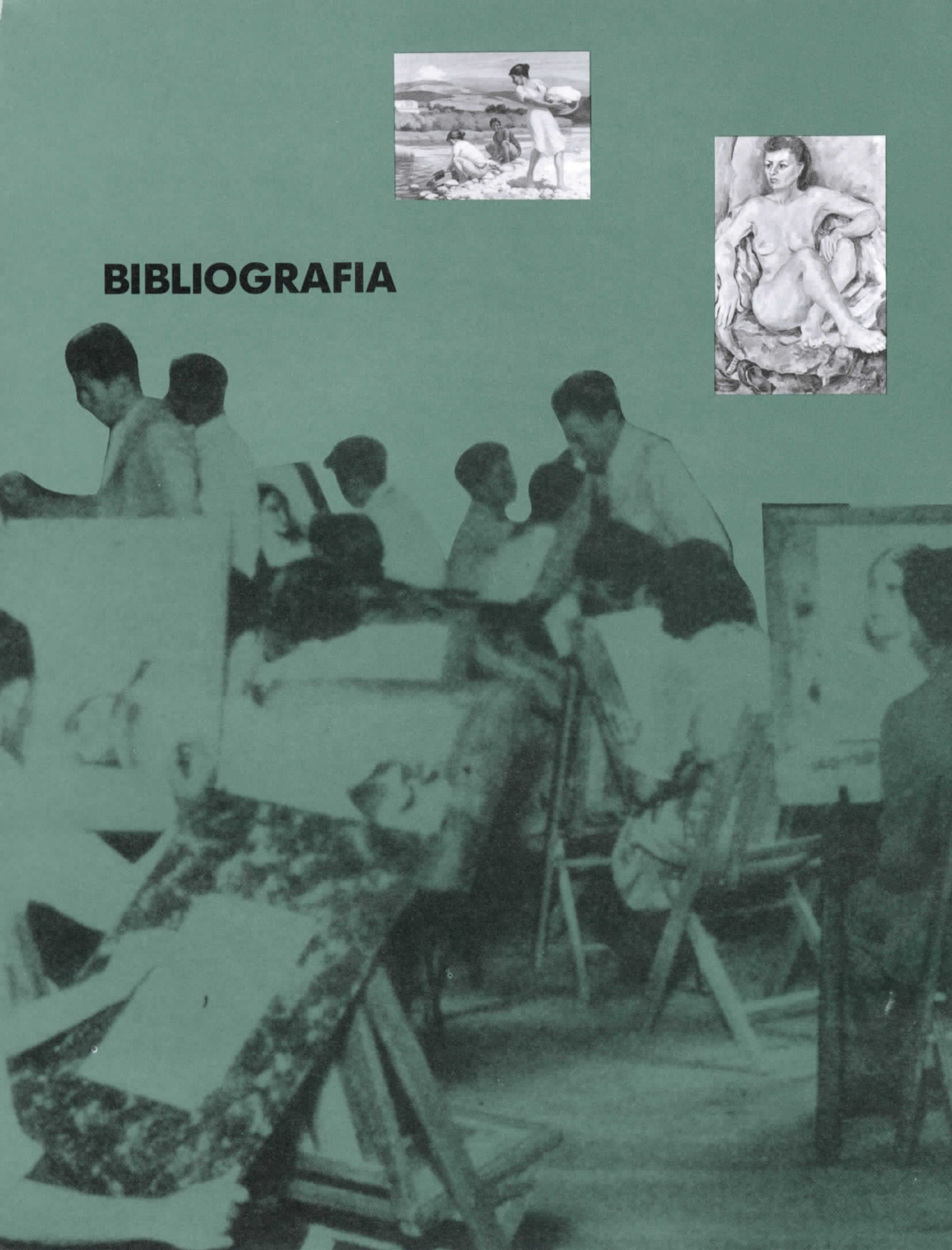
**Alma Latina*, 5 de noviembre de 1944, pág. 4.

LISTA DE ARTISTAS ACTIVOS EN PUERTO RICO DE 1900 A 1949*

Abarca, Pilar
Alegría, José S.
Alvarado, Carmen Aida
Arana, Alfonso
Arroyo Gely, Rafael
Bent, Ole
Berio, Teresa
Blanco, Enrique T.
Blondet, Julia
Bonilla, Félix
Botello, Angel
Brau, Mario
Bueso, Andrés
Bulbena, César
Cadilla de Martínez, María
Capriles
Castaign, Horacio
Castejón, Blanca
Castera, N. E.
Catalán, José M.
Cervoni, Fran
Clausells, Pedro
Colorado, J. A.
Colón Delgado, Oscar
Contreras, Antonio
Crosby, Allen C.
Cuchi, José
D'Alzina, Ismael
De Hostos, Adolfo
De León, Gil
De Prey, Juan
De Soto, Rafael
Dehner, Walt
Del Valle, Monina
Delgado
Delgado, Osiris
Desangles, Luis
Díaz McKenna, Fernando
Dobal, Narciso
Domenech, Didi
Dooley, Eliza
Elmo
Emenech

Farnham, Marion
Fernández Náter, Amparo
Ferrer, Miguel
Ferrer, Monsita
Filardi, Carmelo
Frade, Ramón
Franco, José
Freeman, Helen
García, José M.
Géigel, Luisa
Gisbert, Emilio
Glines, Ellen
Golman, René
González, Gilberto
Gotay, Ana María
Guillermety, F. A.
Hatch, Beatrice
Hernández, Gabriel
Horne, Frances
Howanietz, Franz
Irizarry, Epifanio
Juliá, José R.
Koski, Ray
Lago, Jesús María
Levis, Elías
Liberprey
Linares, Victor
López de Victoria, José
López López, Joaquín
López Méndez, José Luis
López Netrina, José
Maas, Arnaldo
Maduro, José A.
Maldonado, Antonio
Marín Molinas, Adolfo
Martínez, Julio T.
Martínez, Rafael
Matos, José
Mayol, Bart
Medina, Félix
Medina, Julio
Meléndez Contreras, José
Moreno, José
Mutzner, Samys
Nechodoma, Hellen
Net, Librado
Oliver, José R.
Oller, Francisco
Ordoñez, Luisina
Padial, Luis
Palacios, Juan
Palacios, Rafael D.
Parcher, Guillermo
Penne, María Luisa
Peralta, Josefa
Pinilla, Nicolás
Pitner Leake, Marie
Pou, Miguel
Quero Chiesa, Luis
Rechany, Jorge
Reus, Pedro
Ríos Rey, Rafael
Ríos, Felipe
Ríos, Juan
Ríos, Octavio
Roldán, F.
Rosado del Valle, Julio
Rosado, Juan A.
Ruiz González, Luis
Ruiz, Cristóbal
Salgado de Llaneza, Rosario
San Miguel, Manuel
Sanz, Carmen
Sánchez Felipe, Alejandro
Sein, Francisco
Shaw, Oliver
Sparacino, Nino
Stuckert, Mildred
Thomas, J. C.
Torres Lizardi, Victor
Torres Martinó, José A.
Towle, W. F.
Tufiño, Rafael
Turner, Ann
Vela, Zanetti
Velázquez, Tranquilino
Vélez Ruiz, Ildefonso
Villamil, Tony
Wally, George
Wood, Gretchen

*Esta lista se recopiló mediante la investigación bibliográfica realizada para esta exhibición. Incluye artistas que estuvieron activos durante este período.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

CATÁLOGOS

Ateneo Puertorriqueño. *Exposición de acuarelas: Eliza B. K. Dooley*, 1945.

________________. *Exposición de gouaches y dibujos del pintor Rafael Palacios Commelin*, 1939.

________________. *Exposición de pinturas: José Antonio Torres Martinó*, 1945.

________________. *María Luisa Penne Castillo*, introducción por Noemí Ruiz, 1985.

Casino de Puerto Rico. *Exposición de pintura de Angel Botello Barros*, 1941.

Casino Español, San Juan. *Exhibición de pinturas de Marie Pitner Leake, Helen Nechodoma y Samys Mutzner*, 1917.

El Museo del Barrio, New York. *The Art Heritage of Puerto Rico, Pre Columbian to Present*, textos por Ricardo Alegría, Arturo Dávila, María E. Somoza, Emma Boehm Oller, Awilda Orta y Antonia Pantoja, 1973.

Instituto de Cultura Puertorriqueña, Convento de los Dominicos. *Julio Rosado de Valle, Retrospectiva* 1940 al 1977, texto por Ernesto Alvarez, 1977.

________________, Convento de los Dominicos. *Exhibición retrospectiva con motivo del centenario de Miguel Pou*, texto por Osiris Delgado, 1980.

________________, Convento de los Dominicos. *Homenaje a Manuel E. Jordán*, textos por José Francisco Orlando y Haydeé Venegas, 1984.

________________, Convento de los Dominicos. *Exposición homenaje Juan A. Rosado*, textos por José A. Torres Martinó y José F. Orlando, 1986.

________________, Museo de Bellas Artes. *Maestros de la pintura puertorriqueña, segunda mitad del siglo XVIII al primer tercio del XX*, 1987.

Kraushaar Galleries, New York. *Water colors by Walt Dehner*, 1945.

Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. *Exposición homenaje Ramón Frade*, introducción por Teresa Tió, textos por Doreen Colón Camacho, Osiris Delgado, Pío López Martínez, Efraín Barradas, 1985.

Liga Profesional de Artistas Americanos. *La obra pictórica de Miguel Pou*, 1944.

Museo de Arte de Ponce. *Francisco Oller. un realista del Impresionismo*, introducción por René Taylor, textos por Albert Boime, Petra T D-Chu, José Emilio González, Christopher Lloyd, Edward J. Sullivan, Haydeé Venegas y Marimar Benítez, 1983.

Universidad de Puerto Rico. *Art of Walt Dehner*, 1937.

________________. *Tercera Exhibición de Arte Puertorriqueño*, 1933.

________________. *Exposición de Quero Chiesa*, 1941.

________________. *Pinturas de Eugenio F. Granell*, 1946.

________________. *Pinturas y dibujos de J. A. Torres Martinó*, 1946.

________________. *Exposición de Oscar Colón Delgado*, 1946.

________________. *Exposición de pinturas de Juan De'Prey*, 1947.

________________. *Exposición de pinturas de Julio Tomás Martínez*, 1947.

______________. *Pinturas de Cristóbal Ruiz*, 1948.

______________. *Exposición Pintura de Rafael Ríos Rey*, 1948.

______________. *Pinturas de Cristóbal Ruiz*, 1948.

______________. *Pinturas y artes aplicadas de María Luisa Penne de Castillo*, 1948.

______________. *Pinturas de Botello Barros*, 1948.

______________. *Pinturas: Granell*, 1949.

______________. *Rosado del Valle*, 1949.

______________. *Oscar Colón Delgado*, 1950.

______________. *Pinturas de Luisa Géigel de Gandía*, 1952.

______________. *Pinturas de Oscar Colón Delgado*, 1958.

______________, Museo UPR. *Pinturas de Oscar Colón Delgado*, 1966.

______________, Teatro UPR. *Exposición pintura moderna: Dobal.*

______________, Recinto Universitario de Mayagüez, Sala de Arte. *María Luisa Penne Castillo*, 1984.

ARTÍCULOS

Alegría, José A. "El laudo de pintura del Ateneo de Puerto Rico. *El Mundo*, 30 de junio de 1920, pág. 3.

Alegría, José R. "Pintor de la sensibilidad: Don Cristóbal Ruiz. *Artes y Letras*, enero de 1958, págs. 7-8, 19

Alegría, José S. "Miguel Pou y Becerra". *Puerto Rico Ilustrado*, 12 de octubre de 1940, pág. 3.

Anecdotario de Arte Puertorriqueño: "Fran Cervoni Brenes". *Pigmento* Vol, V, No. 12, septiembre, 1965, págs. 1-2.

Anecdotario de Arte Puertorriqueño: "Julio Rosado del Valle". *Pigmento*, Vol. V, No. 8, Mayo 1965, págs. 1-2.

Anecdotario de Arte Puertorriqueño,"Miguel Pou". *Pigmento*, Junio - Julio 1965, págs. 1,2.

Anecdotario de Arte Puertorriqueño: "Oscar Colón Delgado". *Pigmento*, Vol. VI, No. II, noviembre, 1965, págs. 1-2.

"Angel Botello Barros o la Universidad en la pintura". *El Mundo*, 1 de marzo de 1942, pág. 2.

Arana, Annie. "Juan A. Rosado: muestra de su obra pictórica". *El Mundo*, 20 de abril de 1986, pág. 56.

Arana, Felipe N. "Oscar Colón Delgado, poeta del pincel". *La Prensa*, New York, 22 de mayo de 1955, pág. 11.

Arce, Margot. "El pintor Angel Botello Barros". *Puerto Rico Ilustrado*, 21 de junio de 1941, págs. 18-19.

______________. "La pintura de Cristóbal Ruiz". *Alma Latina*, 25 de febrero de 1939, págs. 12-13,48,56.

______________. "La pintura de Cristóbal Ruiz". *El Mundo*, 17 de abril de 1957, pág. 26.

______________. "La pintura de Rafael Palacios". *El Mundo*, 15 de octubre de 1939.

Arnaldo Meyners, J. "Visitando una Academia de Arte". *El Mundo*, 21 de octubre de 1945, págs. 2,12.

"Arte". *Polygraph*, Vol. XI, No. 9, noviembre de 1945, pág. 3.

Babín, María Teresa. "Expresión de Puerto Rico en las Bellas Artes", en *Jornadas Literarias*. Barcelona: Ediciones Rumbos, 1967, págs. 316-333.

Badillo, Samuel E. "Una obra del artista puertorriqueño José A. Maduro". *El Mundo*, 14 de agosto de 1938, págs. 2,9.

Barradas, Efraín. "Ramón Frade o de porqué es necesario a veces, brindar con vino de plátano". *Plástica*, año 7, Vol. 1, No. 13, julio de 1985, págs. 69-72.

Benítez, Marimar. "Manuel E. Jordán, pintor de los humildes". *El Reportero, sec. Viva*, 8 de septiembre de 1984, pág. 23.

Blanco, Tomás. "Se llama Ruiz como Picasso...." *La Correspondencia de Puerto Rico*, 24 de noviembre de 1938, pág. 3.

Braschi, Wilfredo. "José Antonio Torres Martinó: Un autodidacta del pincel". *Alma Latina*, 27 de julio de 1946, pág. 12.

Brau, Ramírez. "Entrevista con el gran pintor puertorriqueño Miguel Pou". *Puerto Rico Ilustrado*, 17 de mayo de 1921, pág. 17.

Cadilla, Carmen Alicia. "Presencia y conciencia del trópico en Narciso Dobal". *Alma Latina*, 4 de mayo de 1940, págs. 2-3.

Carreras, Carlos N. "El Negociado de Bellas Artes de la PRERA". *Puerto Rico Ilustrado*, 20 de julio de1935, págs. 36,38,62.

Castro Quesada, Luis. "Exposición Colón Delgado abierta al público hasta mañana en la Universidad". *El Imparcial*, 22 de julio de 1946, pág. 2.

________________. "Gracia y plenitud en el arte de Rios Rey". *El Mundo*, 22 de junio de 1948, págs. 6,20.

"Certamen de pintura en el Ateneo Puertorriqueño". *El Mundo*, 14 de junio de1921, pág. 3.

Cherson, Samuel B. "Maestro en escala menor". *El Nuevo Día*, 30 de septiembre de 1984, págs. 8-11.

Chevremont, Rosendo. "Oscar Colón Delgado y el paisaje puertorriqueño". *El Mundo*, 4 de agosto de 1946, pág. 11.

Cintrón García, Arturo. "Miguel Pou, mentor de generaciones". *Alma Latina*, marzo 1965, págs. 8-9, 10-11.

Coll, Edna. "La Liga de Artistas organiza semana arte portorriqueño". *El Mundo*, 19 de septiembre de 1945, pág. 14.

Colón Delgado, Oscar. "Autobiografía", Hatillo, 1963.

Colón Delgado, Oscar. "El modernismo pictórico". *El Imparcial*, 6 de agosto de 1934, págs. 11,14.

"Concurso pictórico". *Puerto Rico Ilustrado*, 28 de mayo de 1927, pág. 26.

"Cuadros de C. Ruiz expuestos en la UPR". *El Imparcial*, 12 de noviembre de 1938, pág. 25.

"Cuando el arte manda". *Puerto Rico Ilustrado*, 20 de junio de 1936, pág. 9.

"Datos biográficos de algunos pintores puertorriqueños modernos". *Boletín de la Académia de Artes y Ciencias*. Tomo V, No. 2, abril - junio 1969, págs. 207-226.

Dávila Rodríguez, Arturo. " Notas sobre las artes plásticas en Puerto Rico en los últimos veinte años". *Asomante*, 1964, Págs. 28-38.

"De nuestros estudiantes de arte". *Puerto Rico Ilustrado*, 27 de julio de 1940, pág. 41.

Delgado, Osiris. "Historia de la pintura en Puerto Rico", en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, Tomo VIII, Artes Plásticas. Madrid: Ediciones R, 1976, págs. 1-217.

"El arte de la pintura en Puerto Rico". *Pica - Pica*, Año II, No. 82, 3 de julio de 1909, pág. 4.

"El jueves 2 de noviembre... " *Alma Latina*, 17 de noviembre de 1945, pág. 33.

"El paisaje". *Puerto Rico Ilustrado*, 13 de noviembre de 1920.

"El pintor Félix Bonilla Norat, un nuevo artista insular". *El Imparcial*, 14 de junio de 1941.

"El pintor Mützner". *Juan Bobo*, 15 de julio de 1916, pág. 9.

"El pintor Ruiz llegará el lunes y efectuará exposiciones para la UPR". *El Imparcial*, 22 de octubre de 1938, pág. 7.

El pirindón. "La Cámara, Museo de Feas Artes". *Pica - Pica*, 22 de febrero de 1908, pág. 5.

Enjuto Ferrán, Federico. ed. "La pintura en Puerto Rico". *Revista de Arte Insular*, junio de 1941.

________________. "Carta abierta a una artista puertorriqueña". *Puerto Rico Ilustrado*, 19 de octubre de 1940, págs. 8-9.

________________. "El Barrio Latino en Puerta de Tierra. Una academia de Bellas Artes". *Puerto Rico Ilustrado*, 19 de junio de 1943, págs. 10, 58.

________________. "Notas de arte: exposición de The American Artists Professional League". *Puerto Rico Ilustrado*, 25 de diciembre de 1943, págs. 62-63, 71.

________________. "Exposición de pintura de las señoras Ellen Glines y Luisa Géigel de Gandía". *Puerto Rico Ilustrado*, 1de mayo de 1943, págs. 6,59.

________________. "Exposición de dibujos en la U.S.O." *Puerto Rico Ilustrado*, 11 de diciembre de 1943, págs. 66-67.

________________. "La exposición de artistas americanos en el Casino de Puerto Rico". *Puerto Rico Ilustrado*, 25 de noviembre de 1939, págs. 12, 60-61.

________________. "Revelaciones en una exhibición de pintura." *El Mundo*, 27 de junio de 1948, pág. 16.

"En respaldo de un gran proyecto". *El Mundo*, 14 de enero de 1945, pág. 6.

"Escuela Bellas Artes Ordoñez celebra aceptación por el Depto. de Instrucción". *La Democracia*, 3 de junio de 1947.

"Exposición de cuadros de Luisina Ordoñez en el Casino Español". *Puerto Rico Ilustrado*, julio de 1938.

"Exhibición artística Estudio Palacio". *El Imparcial*, 5 de enero de 1923, pág. 3.

"Exhibición de pintura en el Ateneo". *Gráfico de Puerto Rico*, 25 de agosto de 1932, pág. 22.

"Exhibición póstuma de los cuadros del conocido pintor don Horacio Castaing". *El Imparcial*, 5 de febrero de 1936, pág. 8.

"Exposición de cuadros en el Casino". *Puerto Rico Ilustrado*, 27 de enero de 1917.

"Exposición de cuadros en la U.P.R.". *El Imparcial*, 19 de abril de 1940, pág. 12.

"Exposición de dibujos y arte comercial en el Ateneo: Luis Quero Chiesa". *El Imparcial*, 11 de agosto de 1932, pág. 4.

"Exposición de obras de Sánchez Felipe en el Ateneo". *Puerto Rico Ilustrado*, 6 de julio de 1940, pág. 44.

"Exposición de Rafael Tufiño en el Ateneo Puertorriqueño". *El Mundo*, 8 de junio de 1942, pág. 10.

"Exposición en el Ateneo en la semana del arte". *Puerto Rico Ilustrado*, 17 de noviembre de 1945, pág. 61.

"Exposición pictórica de Torres Martinó en el Ateneo". *Puerto Rico Ilustrado*, 8 de septiembre de 1945, pág. 57.

"Exposición pictórica en el Casino de Puerto Rico". *Puerto Rico Ilustrado*, 18 de noviembre de 1939, pág. 34.

Fernández Juncos, M. "Manuel Jordán". *Puerto Rico Ilustrado*, 24 de abril de 1920.

Fonfrías, Ernesto Juan. "La magnífica exposición de pinturas que presenta la Sra. H. W. Dooley". *El Imparcial*, 16 de noviembre de 1931, pág. 4.

Font Saldaña, Jorge. "La humildad admirable del gran pintor español Cristóbal Ruiz". *Puerto Rico Ilustrado*, 12 de noviembre de 1938, págs. 10-11, 64-65.

________________. "Luisa Géigel Brunet, una revelación en nuestro mundo artístico". *Puerto Rico Ilustrado*, 9 de diciembre de 1939, págs. 10, 11, 60.

García Goday, Fed. "El arte de Belisa Santelices", *Puerto Rico Ilustrado*, 29 de julio de 1922, pág. 32.

Gómez Sicre, José. "Inquietud artística en Puerto Rico". *Puerto Rico Ilustrado*, 13 de diciembre de 1952, págs. 28-29, 37.

Gómez Tejera, Carmen. "Arte puertorriqueño". *Revista de la Asociación de Mujeres Graduadas*, 6 enero - abril, 1943, págs. 6-19.

González García, Sebastián. "El pintor Cristóbal Ruiz". *El Mundo*, 23 de octubre de 1938, pág. 16.

González, José Luis. "Universidad ofrece ayuda a pintores Torres Martinó y Rosado del Valle". *La Torre*, 20 de marzo de 1946, págs. 1, 8.

Grijalba, Fraiz. "Artistas españoles refugiados en América". *Puerto Rico Ilustrado*, 17 de mayo de 1941, págs. 8, 90.

Hernández Aquino, Luis. "Pintora puertorriqueña expone en Universidad de Puerto Rico". *El Mundo*, 16 de julio de 1948, pág. 13.

Huyke, Juan B. "María Cadilla de Martínez". *Puerto Rico Ilustrado*, 22 de septiembre de 1928, págs. 3, 15, 16.

"La exposición de pinturas en el Ateneo". *Puerto Rico Ilustrado*, 31 de mayo de 1919.

"La exposición de pinturas en el Ateneo". *El Mundo*, 16 de junio de 1921.

"La exposición de pintura y dibujo". *El Imparcial*, 24 de junio de 1926, pág. 1.

"La exposición póstuma de las obras de Castaing". *Puerto Rico Ilustrado*, 15 de febrero de 1936, pág. 41.

"La exposición de óleos de Miguel Pou en el Ateneo". *Puerto Rico Ilustrado*, 5 de octubre de 1940, págs. 42-43.

"La liga de artistas organiza Semana Arte Puertorriqueño". *El Mundo*, 19 de septiembre de 1945, pág. 14.

"La semana nacional de arte en el Ateneo". *Puerto Rico Ilustrado*, 11 de noviembre de 1944, pág. 29.

Labarthe, Pedro Juan. "Miguel Pou, pintor, poeta, autóctono". *Puerto Rico Ilustrado*, 17 de abril de 1937, págs. 30, 62, 67.

Lago, Jesús M. "Labor meritoria". *Gráfico de Puerto Rico*, 2 de mayo de 1914,págs. 9-10.

______________"Pintura". En Fernández García, E. ed. *El libro de Puerto Rico*. San Juan: El libro azul Publishing Co., 1923, págs. 784-790.

Lamoutte, Pura Cecile. "Exhibición de pintura bajo los auspicios de Pro Arte de Ponce". *Puerto Rico Ilustrado*, 23 de noviembre de 1940.

Levis, J. E. "El Retrato". *Puerto Rico Ilustrado*, 25 de febrero de 1922, pág. 37.

________________. "Al maestro, Cuchillada". *Puerto Rico Ilustrado*, 13 de diciembre de 1924, págs. 38, 40.

Llorens Torres, Luis "La pintora Luisina Ordoñez". *El Mundo*, 28 de agosto de 1938, Pág. 4.

López de Tord, C. "El arte de Mr. Mützner". *Juan Bobo,* 3 de febrero de 1917, págs. 29-31.

"Los cuadros afroantillanos de Rafael Palacios". *Summer School Review,* 4 de agosto de 1939, pág. 4.

"Los cuadros de Rosado del Valle en el Ateneo". *Puerto Rico Ilustrado,* 27 de octubre de 1945, pág. 28.

Luchin, Aline R. "Redactora de arte del diario N. Y. Times hace elogios de pintores Torres Martinó y Rosado del Valle". *El Mundo,* 23 de octubre de 1949, pág. 20.

Mangual, Victor Manuel. "Un cuadro de Don Ramón Frade en la Iglesia Parroquial de Cayey". *Alma Latina,* 20 de abril de 1946, pág. 6.

Margenat, Alfredo. "Rene Golman, pintor de vanguardia". *Gráfico de Puerto Rico,* 16 de junio de 1932, pág. 9.

Mariategui, José Carlos. "Arte, revolución y decadencia". *Indice,* 13 de julio de 1930, págs. 258-259.

"María Luisa Penne de Castillo, eminente artista puertorriqueña". *Alma Latina,* 12 de abril de 1952, pág. 20.

Martínez, Julio F. "A los artistas de P.R.". *El Mundo,* 15 de julio de 1921, pág. 8.

Marquez, Juan Luis. "Artista puertorriqueño Rafael D. Palacios ilustra Cruzada en Europa, libro del General Eisenhower". *Puerto Rico Ilustrado,* 16 de octubre de 1948, pág.37.

______________. "José A. Torres Martinó, un pintor ubicado en su tiempo". *Puerto Rico Ilustrado,* 6 de octubre de 1945, pág. 81.

______________. "Julio César Rosado del Valle". *Puerto Rico Ilustrado,* 14 de mayo de 1949, págs. 20, 45, 56.

______________. "Regresa un artista nuestro: Fran Cervoni". *El Mundo,* 5 de enero de 1947, págs. 5, 15.

______________. "Una exposición de Rosado del Valle en la Universidad". *Puerto Rico Ilustrado,* 6 de abril de 1946, págs. 22, 52.

Matilla, Alfredo. "Critóbal Ruiz, pintor transparente". *El Mundo,* 10 de febrero de 1946, pág. 14.

Matos Bernier, Félix. "El arte en Puerto Rico". *Puerto Rico Ilustrado,* 8 de julio de 1920, págs. 6-7.

Mc Cown, Eugene; John W. Blomshield. "La pintura en Puerto Rico" *Puerto Rico Ilustrado,* 20 de marzo de 1920.

Meléndez, Concha. "Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño". *Brújula,* noviembre de 1937, págs. 190-197.

______________. "El alma artística de Puerto Rico desvelada en la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño". *Art in Review,* diciembre de 1937, págs. 125-135.

Meléndez Muñoz, M. "El pan nuestro". *Puerto Rico Ilustrado,* 12 de octubre de 1940, págs. 13-14.

Meyners, Arnaldo J. "Visitando una academia de arte: Edna Coll tiene fe en la aptitud de los portorriqueños para creación artística". *El Mundo,* 21 de octubre de 1945, págs. 2, 12.

Meyners, José. "Estímulo oficial a las bellas artes". *Puerto Rico Ilustrado,* 12 de mayo de 1945, pág. 7.

Miranda Archilla, Graciany. "Palacios - Oliver Shaw". *Gráfico de Puerto Rico,* 16 de mayo de 1929, págs. 4, 5, 61.

______________. "La Academia de Edna Coll abrió una galería de arte en San Juan". *El Mundo,* 8 de diciembre de 1946, págs. 1,7.

Molina, Antonio. "La obra de Rafael Rios Rey". *El Mundo, Puerto Rico Ilustrado,* 30 de agosto de 1970, págs. 16-17.

Monagas, Rafael H. "Buscando una modelo". *Puerto Rico Ilustrado,* 14 de febrero de 1920, pág. 78.

Moreno, Manuel E. "El pintor Rosado del Valle se revela como gran promesa en arte de P.R.". *La Torre,* 13 de marzo de 1946, pág. 6.

______________. " Pinturas Don Cristóbal Ruiz tienen una rara y suave transparencia". *La Torre,* 23 de enero de 1946, pág. 3.

"Museos importantes de los Estados Unidos están exhibiendo los cuadros tropicales del Sr. Walt Dehner, director de arte de la Universidad de Puerto Rico". *El Imparcial,* 4 de octubre de 1932, págs. 5-6.

"Nobles propósitos de la Academia de Bellas Artes". *El Mundo,* 17 de enero de 1921, pág. 6.

"Nuestra Portada: Juan A. Rosado". *La Linterna,* 26 de diciembre de 1925, pág. 12.

"Oleos de Julio César Rosado". *Puerto Rico Ilustrado,* 17 de junio de 1944, pág. 74.

Ordoñez, Luisina. "Cristóbal Ruiz, el gran pintor español, dirigiendo nuestra escuela de pintura en la Universidad". *El Imparcial,* 8 de marzo de 1944, pág. 21.

López de Tord, C. "El arte de Mr. Mützner". *Juan Bobo,* 3 de febrero de 1917, págs. 29-31.

"Los cuadros afroantillanos de Rafael Palacios". *Summer School Review,* 4 de agosto de 1939, pág. 4.

"Los cuadros de Rosado del Valle en el Ateneo". *Puerto Rico Ilustrado,* 27 de octubre de 1945, pág. 28.

Luchin, Aline R. "Redactora de arte del diario N. Y. Times hace elogios de pintores Torres Martinó y Rosado del Valle". *El Mundo,* 23 de octubre de 1949, pág. 20.

Mangual, Victor Manuel. "Un cuadro de Don Ramón Frade en la Iglesia Parroquial de Cayey". *Alma Latina,* 20 de abril de 1946, pág. 6.

Margenat, Alfredo. "Rene Golman, pintor de vanguardia". *Gráfico de Puerto Rico,* 16 de junio de 1932, pág. 9.

Mariategui, José Carlos. "Arte, revolución y decadencia". *Indice,* 13 de julio de 1930, págs. 258-259.

"María Luisa Penne de Castillo, eminente artista puertorriqueña". *Alma Latina,* 12 de abril de 1952, pág. 20.

Martínez, Julio F. "A los artistas de P.R.". *El Mundo,* 15 de julio de 1921, pág. 8.

Marquez, Juan Luis. "Artista puertorriqueño Rafael D. Palacios ilustra Cruzada en Europa, libro del General Eisenhower". *Puerto Rico Ilustrado,* 16 de octubre de 1948, pág.37.

______________. "José A. Torres Martinó, un pintor ubicado en su tiempo". *Puerto Rico Ilustrado,* 6 de octubre de 1945, pág. 81.

______________. "Julio César Rosado del Valle". *Puerto Rico Ilustrado,* 14 de mayo de 1949, págs. 20, 45, 56.

______________. "Regresa un artista nuestro: Fran Cervoni". *El Mundo,* 5 de enero de 1947, págs. 5, 15.

______________. "Una exposición de Rosado del Valle en la Universidad". *Puerto Rico Ilustrado,* 6 de abril de 1946, págs. 22, 52.

Matilla, Alfredo. "Critóbal Ruiz, pintor transparente". *El Mundo,* 10 de febrero de 1946, pág. 14.

Matos Bernier, Félix. "El arte en Puerto Rico". *Puerto Rico Ilustrado,* 8 de julio de 1920, págs. 6-7.

Mc Cown, Eugene; John W. Blomshield. "La pintura en Puerto Rico" *Puerto Rico Ilustrado,* 20 de marzo de 1920.

Meléndez, Concha. "Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño". *Brújula,* noviembre de 1937, págs. 190-197.

______________. "El alma artística de Puerto Rico desvelada en la Primera Exposición Independiente de Arte Puertorriqueño". *Art in Review,* diciembre de 1937, págs. 125-135.

Meléndez Muñoz, M. "El pan nuestro". *Puerto Rico Ilustrado,* 12 de octubre de 1940, págs. 13-14.

Meyners, Arnaldo J. "Visitando una academia de arte: Edna Coll tiene fe en la aptitud de los portorriqueños para creación artística". *El Mundo,* 21 de octubre de 1945, págs. 2, 12.

Meyners, José. "Estímulo oficial a las bellas artes". *Puerto Rico Ilustrado,* 12 de mayo de 1945, pág. 7.

Miranda Archilla, Graciany. "Palacios - Oliver Shaw". *Gráfico de Puerto Rico,* 16 de mayo de 1929, págs. 4, 5, 61.

______________. "La Academia de Edna Coll abrió una galería de arte en San Juan". *El Mundo,* 8 de diciembre de 1946, págs. 1,7.

Molina, Antonio. "La obra de Rafael Rios Rey". *El Mundo, Puerto Rico Ilustrado,* 30 de agosto de 1970, págs. 16-17.

Monagas, Rafael H. "Buscando una modelo". *Puerto Rico Ilustrado,* 14 de febrero de 1920, pág. 78.

Moreno, Manuel E. "El pintor Rosado del Valle se revela como gran promesa en arte de P.R.". *La Torre,* 13 de marzo de 1946, pág. 6.

______________. " Pinturas Don Cristóbal Ruiz tienen una rara y suave transparencia". *La Torre,* 23 de enero de 1946, pág. 3.

"Museos importantes de los Estados Unidos están exhibiendo los cuadros tropicales del Sr. Walt Dehner, director de arte de la Universidad de Puerto Rico". *El Imparcial,* 4 de octubre de 1932, págs. 5-6.

"Nobles propósitos de la Academia de Bellas Artes". *El Mundo,* 17 de enero de 1921, pág. 6.

"Nuestra Portada: Juan A. Rosado". *La Linterna,* 26 de diciembre de 1925, pág. 12.

"Oleos de Julio César Rosado". *Puerto Rico Ilustrado,* 17 de junio de 1944, pág. 74.

Ordoñez, Luisina. "Cristóbal Ruiz, el gran pintor español, dirigiendo nuestra escuela de pintura en la Universidad". *El Imparcial,* 8 de marzo de 1944, pág. 21.

"Oscar Colón Delgado". *Alma Latina,* 3 de agosto de 1946, pág. 34.

"Oscar Colón Delgado es un extraordinario artista". *Noticias,* Chicago, 22 de diciembre de 1962.

Padilla de Sanz, Trina (La hija del Caribe). "Mi propósito". *Puerto Rico Ilustrado,* 23 de febrero de 1918.

________________. "Oscar Colón Delgado". *El Mundo,* 7 de septiembre de 1928, pág. 6.

________________. "Exposición de dibujo y pintura en Arecibo". *El Imparcial,* 18 de marzo de 1940, pág. 12.

Pagán, Bolívar. "La juventud hispanoamericana". *Puerto Rico Ilustrado,* 21 de febrero de 1920, pág. 34.

Palm, E. W. "Un pintor de las Antillas". *Puerto Rico Ilustrado,* 26 de julio de 1941, págs. 11, 97.

Palma, Marigloria. "Puerto Rico necesita un Museo Histórico y una Escuela de Bellas Artes". *Alma Latina,* 11 de marzo de 1944, págs. 5, 38.

Pedreira, Antonio S. "La actualidad del jíbaro". *Boletín de la Universidad de Puerto Rico,* septiembre de 1935.

Pérez Chanis, Efraín. "Julio Rosado del Valle, pintor y escultor". *Urbe,* Marzo 1962, pág. 39.

Pérez Losada, José. "Estampas del pasado: una tradición que revive". *Puerto Rico Ilustrado,* 9 de noviembre de 1935, págs. 2-3, 21.

________________. "Un notable paisajista portorriqueño: José García González". *Gráfico de Puerto Rico,* 28 de abril de 1932, págs. 23-24.

Pérez Ruiz, José Antonio. "Manuel E. Jordán". *El Reportero,* 29 de octubre de 1984, pág. 27.

"Pintor borincano expresa su gratitud a La Nación". *La Nación,* Santo Domingo, 28 de enero de 1953.

"Pintor Delgado fallece a los 79 años". *El Mundo,* 25 de julio de 1968, pág. 4.

Pou, Miguel. "Cuáles son mis preferencias en la pintura?". *Alma Latina,* 5 de noviembre de 1944, pág. 4.

"Pro Arte de Ponce". *Puerto Rico Ilustrado,* 17 de octubre de 1936, pág. 53.

"Quero Chiesa". *Caribe,* diciembre de 1941, pág. 30.

Quero Chiesa, Luis. "Arte nacional puertorriqueño". *Alma Latina,* 1 de diciembre de 1945, pág. 7; 8 de diciembre de 1945, pág. 11; 15 de diciembre de 1945, págs. 13, 40; 22 de diciembre de 1945, págs. 23, 58; 29 de diciembre de 1945, págs. 10, 18; 5 de enero de 1946, págs. 17, 35; 12 de enero de 1946, pág. 12.

"Rafael Palacios expondrá en Pro Arte de Ponce". *El Imparcial,* 4 de agosto de 1939, pág. 15.

"Rafael D. Palacios, un dibujante de ahora". *El Imparcial,* 22 de mayo de 1934, pág. 27.

Ramos Alancastro, S. "Rafael Rios Rey, exponente del arte pictórico puertorriqueño, nos obsequia con una exposición". *El Imparcial,* 6 de julio de 1948, págs. 10, 27.

Rigau, Angel. "Un artista malogrado: Pedro Reus". *Puerto Rico Ilustrado,* 6 de julio de 1935. págs. 15, 24, 35.

Rodríguez, Augusto A. "Negro en blanco". *El Mundo,* 15 de agosto de 1939.

________________. "Apuntes sobre la exposición de Cristóbal Ruiz en la Universidad de Puerto Rico". *Alma Latina,* 3 de diciembre de 1938, pág. 65.

Romeu, José A. "Puerto Rico necesita un museo pictórico". *Alma Latina,* 16 de octubre de 1948, pág. 3.

Rosado, J. A. " El pintor español don Cristóbal Ruiz". *El Imparcial,* 5 de agosto de 1945, pág. 11.

Salinas, Pedro. "País y paisaje: cuadros de Cristóbal Ruiz". *El Mundo,* 2 de mayo de 1957, pág. 15.

Santiago, William Fred. "Oscar Colón Delgado; un pintor del paisaje puertorriqueño, expone aquí". *La Torre,* 18 de julio de 1946, págs. 5, 8.

"Se efectuará una exposición de los cuadros de Rafael Palacios en la Universidad de Puerto Rico del 23 al 30 de julio". *El Imparcial,* 10 de junio de 1939, pág. 13.

Sein, Francisco. "La exposición de Narciso Dobal: ¿para qué sirve el arte moderno? *Alma Latina,* 11 de mayo de 1940, págs. 7, 42-43.

Sierra Berdecía, F. "El arte de Amy". *Gráfico de Puerto Rico,* 10 de diciembre de 1931, págs. 26-27, 39.

Singala, Juan. "Realismo en obras de Cristóbal Ruiz". *El Mundo,* 1de junio de 1948, pág. 8.

________________. "Exposición Miguel Pou. Crónica". *El Imparcial,* 3 de octubre de 1940, pág. 10.

Stengre, Carmen. "Angel Botello Barros: pintor del trópico". *Puerto Rico Ilustrado,* 7 de marzo de 1942, pág. 6.

Tió, Teresa. "Juan Rosado: Paisaje y luz...". *El Mundo,* 8 de mayo de 1986, pág. 66.

Torres Martinó, J. A. "Exposición pictórica en el Ateneo". *Alma Latina*, 5 de mayo de 1945, pág. 4.

______________. "La Academia de Bellas Artes". *Alma Latina*, 7 de abril de 1945, pág. 4.

"Turismo monta valioso mural en el Aeropuerto". *Puerto Rico Ilustrado*, 18 de junio de 1949, pág. 51.

"Una exposición de dibujos y pintores en Santurce". *Puerto Rico Ilustrado*, 10 de mayo de 1924, pág. 6.

"Una exposición de Rafael D. Palacios en la Universidad". *Puerto Rico Ilustrado*, 5 de agosto de 1939.

'Una exposición de paisajes de Puerto Rico". *El Mundo*, 7 de mayo de 1920, pág. 3.

"Un gran artista puertorriqueño". *El Imparcial*, 12 de septiembre de 1931, pág. 1.

"Un pintor puertorriqueño: Narciso Dobal". *Puerto Rico Ilustrado*, 25 de septiembre de 1948, pág. 36.

Venegas Lloveras, G. "Bocetos sobre un pintor: A mi amigo Don Oscar Colón". *El Mundo*, 30 de abril de 1959, pág. 32.

Villar, Gloria. "La Flamboyana, cuadro de Luisina Ordoñez inspirado en poema del mismo titulo creado por Luis Llorens Torres". *El Mundo*, 25 de enero de 1948, pág. 7.

Vizcarrondo, Carmelina. "Frente al arte de Botello". *Alma Latina*, 9 de mayo de 1942, pág. 17.

"Walt Dehner". *Caribe*, noviembre, 1941, págs. 30-31.

LIBROS

Albizu Campos, Pedro. *La conciencia nacional puertorriqueña*; selección, introducción y notas de Manuel Maldonado Denis. 3 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

Babín, María Teresa. *La cultura de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.

______________. *Panorama de la Cultura puertorriqueña*. Prólogo por Andrés Iduarte. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958.

Belaval, Emilio. *Los problemas de la Cultura Puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1977.

Delgado, Osiris. *Sinopsis de las artes plásticas en Puerto Rico*. San Juan Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1957.

Fernández García, E., ed. *El libro de Puerto Rico*. San Juan: El libro azul Publishing Co., 1923.

Fernández Méndez, Eugenio. *Historia Cultural de Puerto Rico 1493-1968*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones El Cemí, 1971.

Gaya Nuño, J. A. *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Juan Ponce de León, 1963.

La Gran Enciclopedia de Puerto Rico, Tomo VIII, Artes Plásticas. Madrid: Ediciones R, 1976.

Lee de Muñoz Marín, Muna, ed. *Art in Review: Reprints of material dealing with Art Exhibitions directed by Walt Dehner and Acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929-1938*. The University of Puerto Rico Bulletin, Series VIII, No. 2, diciembre de 1937.

Martínez, Julio Tomás. *Colección Martínez, notas de arte*. Arecibo, Puerto Rico, 1946.

Morales Carrión, Arturo. *Puerto Rico: A Political and Cultural History*. New York: W. W. Norton, 1983.

Pedreira, Antonio. *Insularismo; ensayos de interpretación puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Edil, 1978.

Picó, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1986.

Problemas de la Cultura en Puerto Rico. Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1976.

Valdejuli de Pou, Ana. *Miguel Pou, su vida y su obra 1880-1968*. San Juan: Arte Puertorriqueño, 1968.

RECONOCIMIENTOS

La investigación que dió origen a esta exhibición y su realización fue posible gracias a la colaboración y el respaldo que recibimos de las siguientes entidades y personas: División de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Hemeroteca Puertorriqueña , Sala de Arte y Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico, Seminario de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades , Museo de Arte de Ponce, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Small Business Administration, Graciany Miranda Marchand, Eduardo Alvarez Martínez, Carlos Chardón y Jorge Concepción.

Deseamos destacar además la labor que realizaron los estudiantes y personal administrativo en la investigación y preparación del catálogo entre ellos: Debora Maldonado, Jenny Mújica, Milagros Denis, Mauricio Lafitte y Mariela Portela, Carmen Rivera y Stella Márquez en la mecanografía de los textos. Agradecemos a la Sra. Flavia Lugo de Marichal por su aportación en la edición de los textos.

Especial agradecimiento damos a todos los coleccionistas por haber puesto a nuestra disposición sus colecciones para la selección.

Por último queremos extender un agradecimiento especial a la Sa. Lillia Planell, Primer Vicepresidente de Mercadeo del First Federal Savings Bank, cuya iniciativa y constante colaboración han hecho posible la documentación y presentación de los antecedentes de las artes plásticas en Puerto Rico.

